

Н. Ф. Пелевина

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА



*Допущено
Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия для студентов
педагогических институтов по специальности
№ 2103 «Иностранные языки»*

939340



Ленинград «Просвещение»
Ленинградское отделение
1980

Пелевина Н. Ф.

- П24 Стилистический анализ художественного текста. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по специальности № 2103 «Иностранные языки». Л., «Просвещение», 1980. 272 с.

Пособие построено на материале классической и современной литературы Англии и Америки. В нем проводится анализ произведений или отрывков из произведений Шекспира, Водсворта, Шелли, Байрона, Элиота, По, Колриджа и др. Анализ текстов включает различные языковые аспекты: звучание речи, ее грамматическое построение, отбор лексики и т. д.

Основная цель пособия — помочь студентам воспринять богатую и разнообразную информацию, заключенную в художественном тексте, выделить средства передачи этой информации и дать их последовательное описание.

Пособие предназначено для работы студентов старших курсов на семинарских занятиях по курсу стилистики английского языка.

П 60602—069
103(03)—80 59—79 4309021500

4И (Англ)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Основная цель пособия — помочь изучающим английский язык научиться как можно полнее воспринимать богатую и разнообразную информацию, заключенную в художественном тексте, выделять средства передачи этой информации и давать их последовательное описание. Дополнительная задача — способствовать более глубокому изучению английского языка.

Для каждого отдельного текста особо выделяется одна языковая или стилистическая черта, ведущая в его построении; она становится ведущей также при анализе текста, хотя привлекаются и другие его лингвистические особенности. Пособие, таким образом, распадается на разделы, посвященные каждый преимущественно одному языковому явлению (в его экспрессивной функции) или стилистическому приему. В каждом разделе содержится теоретическое вступление, затем следуют тексты, комментарии к ним, вопросы и задания, примерные образцы их анализа и интерпретации. Вместе взятые, разделы составляют последовательное описание экспрессивных возможностей разных аспектов языка и наиболее важных стилистических приемов.

Все явления языка и речи, независимо от уровня, к которому они относятся, рассматриваются в их отношении к содержанию текста.

Пособие разделено на две части, включающие соответственно поэтические тексты и отрывки прозы. Построение этих частей неодинаково, что связано с существенными различиями между этими двумя видами художественной речи. Эстетическое воздействие поэзии создается всеми элементами текста, в частности, весьма важную роль играет звуковая организация речи. Поэтому разделы здесь следуют согласно аспектам языка в порядке их удаленности от значения: от фонетики и грамматики анализ переходит к все более сложным уровням использования семантики языка и речи.

В прозе роль внешней стороны текста менее заметна, язык становится как бы прозрачным; построение прозы — это прежде всего соединение смыслов высказываний. С другой стороны, прозаический текст, как правило, является объективным изображением жизни и включает в себя значительное разнообразие действующих в языковом сообществе функциональных стилей. Поэтому разделы пособия в этой части несколько иные, хотя тоже следуют от меньшей связи разбираемого явления с содержанием текста к связи все более и более глубокой.

Первым разделом здесь является использование функциональных стилей, далее следует последовательность разделов, отражаю-

щая тот же принцип, что в первой части: стилистическое использование различных аспектов языка — фонетики, грамматики, лексики. Далее следует анализ чисто смысловых явлений, как и в части, посвященной поэзии, в особый раздел выделено переносное употребление слов и словосочетаний. Заключает книгу особый раздел «Семантическая организация текста».

Тексты расположены не хронологически, а по их соответствию разделам пособия. При использовании пособия можно переходить от текста к тексту в предложенном порядке, но можно и соединять поэтические и прозаические тексты, в которых выделяется одно и то же явление.

Вопросы и задания, предложенные как руководство для анализа текстов, могут быть использованы по-разному. Могут даваться устные и письменные ответы, по некоторым проблемам могут проводиться дискуссии. Возможна индивидуальная самостоятельная работа по одной из тем, имеющая результатом доклад или сочинение. Наконец, к текстам могут быть применены другие, не предусмотренные в пособии методы анализа, точно так же, как предложенные нами методы могут прилагаться к другим текстам.

Образцы интерпретации, приложенные к текстам, задуманы как демонстрация одного из возможных подходов и не должны вытеснять другие возможные интерпретации. Для поэтических текстов, в целом более трудных и в то же время составляющих начальную часть пособия, образцы более подробны; для прозы они не охватывают всех поставленных в связи с текстом вопросов, а даются в качестве вспомогательного материала. В конце пособия даны поэтические и прозаические тексты для самостоятельного анализа без подробных комментариев и пояснений. Предполагается, что их анализ будет иметь комплексный характер.

Пособие предназначено для студентов третьего — пятого курсов, изучающих английский язык как специальность. Оно может использоваться на семинарских занятиях по стилистике, для спецкурсов и спецсеминаров по анализу художественного текста, наконец, как дополнительный материал для аналитического чтения.

Поэзия как форма искусства слова имеет более древнее происхождение, чем проза; у своих истоков поэзия тесно связана с пением и музыкой. Поэзию отличает от прозы прежде всего обязательное наличие звуковой организации — ритмичности речи и (или) разного рода звуковых повторов. Кроме того, поэзия в собственном смысле слова, в отличие от просто стихотворной формы речи, характеризуется особенностями содержания: конденсацией мысли и образа, а также повышенной эмоциональностью. Все аспекты языка в поэзии могут выполнять (и обычно выполняют) экспрессивную функцию.

Раздел 1

ЗВУКОВАЯ СТОРОНА ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

§ 1. Ритмика

Р и т м и к а является одним из основных организующих средств поэтической речи.

Классические ритмы английской поэзии основаны на пяти размерах, восходящих к традициям античности и переработанных в соответствии с особенностями языка: это хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест (английские термины — *trochee*, *iamb(us)*, *dactyl*, *amphibrach*, *anapest*). Каждый из этих размеров представляет собой повторение метрических единиц (стоп), состоящих из ударного слога и примыкающих к нему одного или двух неударных. Хорей и ямбы могут в отдельных случаях заменяться пиррихиями (*англ.* *pyrrhics*), состоящими из двух неударных слогов, или спондеями (*spondees*), состоящими из двух ударных слогов; употребление пиррихиев и спондеев не считается неправильностью в построении стиха.

Размер стиха, казалось бы, является его внешней формой, не связанной непосредственно с содержанием; в зависимости от содержания, однако, ритмика стихотворной речи может приобретать ту или иную эмоциональную окраску. Что касается отступлений от строгой ритмической схемы, в том числе пиррихий и спондеев, то они могут нести и более значительную смысловую нагрузку, подчеркивая отдельные элементы содержания или отмечая собой поворотные пункты настроения, передаваемого текстом.

Рассмотрим ритмический строй стихотворения английского поэта Уильяма Вордсворта (1770—1850) «Когда Люси не стало».

William Wordsworth

WHEN LUCY CEASED TO BE

She dwelt among the untrodden ways *
Beside the springs of Dove; *
A maid whom there were none to praise,
And very few to love:

A violet by a mossy stone
Half-hidden from the eye!
Fair as a star, when only one
Is shining in the sky.

She lived unknown, and few could know
When Lucy ceased to be;
But she is in her grave, and, O!
The difference to me!

the untrodden ways — в поэтической речи артикль *the* по требованиям ритма может утрачивать гласную в положении перед гласной (явление элизии). Все сочетание произносится как четыре слога, а не пять.

Dove — название места; по смыслу текста не требует уточнения. Выбор названия *Dove* можно истолковать необходимостью рифмы к семантически важному *love*; вполне вероятно также, что это название реального поселения. Названия мест, даже неизвестные читателю, помогают создать интимную атмосферу жизненного опыта лирического героя.

Это стихотворение принадлежит к циклу, в котором говорится о скромной девушке Люси, о ее ранней смерти, о любви к ней поэта и о том, что образ Люси неотделим в его душе от образов родной природы, тех полей и холмов, среди которых она жила.

Стихотворение написано ямбом; четырехстопные строчки в нем чередуются с трехстопными. Как и следовало ожидать, в стихотворении нередки пиррихии, например в стихах:

A maid whom there were none to praise

(∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥)

A violet by a mossy stone (∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥)

Употребление пиррихий устраняет монотонность, придает стиху жизненность интонаций. Особую эмоциональную нагрузку несут пиррихии в двух последних строчках стихотворения. Уменьшенное число ударений, их несимметричная расстановка создают впечатление взволнованности речи. Что особенно важно, пропуск ударения там, где оно ожидается, — на четвертом слоге третьего и четвертого стихов строфы — и получившееся в результате скопление неударных слогов придает особую силу следующим за ними ударным слогам, выделяя смысл находящихся в этой позиции слов. В третьем стихе это grave 'могила', одно из ключевых слов стихотворения. В заключительном стихе это местоимение первого лица me, передающее основное противопоставление текста: девушка, неизвестная миру, но бесконечно дорогая поэту; смерть, не оставившая следа, но для поэта — для „я“ стихотворения — изменившая всю жизнь.

С. Я. Маршак сделал удачный перевод этого стихотворения; в нем хорошо переданы и образный строй стихотворения, и его эмоциональный тон. Ритмика последних стихов, однако, в переводе выражена неточно, отчего страдает и содержание. Мы хотим прокомментировать эти неточности, не с целью критики перевода, но для того чтобы доказать реальность связей между ритмикой стиха и его смыслом.

Приведем перевод С. Я. Маршака ¹.

¹ Маршак С. Я. Избранные переводы. М., 1959, с. 216.

Среди нехоженных дорог,
Где ключ студеный бил,
Ее узнать никто не мог
И мало кто любил.

Фиалка пряталась в лесах,
Под камнем чуть видна,
Звезда мерцала в небесах
Одна, всегда одна.

Не опечалит никого,
Что Люси больше нет,
Но Люси нет — и оттого
Так изменился свет.

В двух последних стихах издесь находим пиррихии, но они расположены иначе: $\cup | \cup | \cup \cup \cup | \cup \cup \cup | \cup |$. Ключевое слово *нет* в третьем стихе, соответствующее по смыслу слову *grave* оригинала, никак не выделено ритмом; накопление неударных слогов приходится на маловажные в смысловом отношении слова *и оттого*. В заключительном стихе, казалось бы, можно говорить о выделении с помощью пиррихия семантически важного слова *изменился*. Более сильным в стихе, однако, является его последнее слово; это особенно относится к стиху, завершающему текст. Здесь последнее слово — *свет*; выделение этого слова не помогает выявлению основной мысли текста, а, напротив, переставляет смысловые акценты — важно не то, что изменился свет (а не что-либо другое), а что свет **изменился**. Важнее всего далее, что свет изменился не вообще, а для лирического „я“ стихотворения; эта мысль в переводе не передана вообще.

Напомним, что в оригинале последнее слово выделено не только позицией в конце текста, но и предшествующим ему пиррихией; вместе с тем это слово — *те* — как раз и выражает лирическое „я“ текста ¹.

В поэтической практике нередко встречается смешение разных стоп в одном стихотворении, например

¹ Собственно говоря, пропуск С. Я. Маршаком местоимения первого лица в переводе — крупное упущение, меняющее смысл текста; смысл восстанавливается только внутри цикла стихотворений. Общий анализ перевода в сравнении с оригиналом, однако, не входит в нашу задачу.

двусложных с трехсложными. Для английской классической поэзии это явление более характерно, чем для русской.

Рассмотрим в качестве примера более свободного ритмического построения стиха две первые строфы стихотворения знаменитого английского поэта Перси Биши Шелли (1792—1822) «Когда лампа разбита».

Percy Bysshe Shelley

WHEN THE LAMP IS SHATTERED

When the lamp is shattered
The light in the dust lies dead —

When the cloud is scattered
The rainbow's glory is shed.

When the lute is broken,
Sweet tones are remembered not;

When the lips have spoken,
Loved accents are soon forgot.*

As music and splendour *
Survive not the lamp and the lute,

The heart's echoes render
No song when the spirit is mute: —

No song but sad dirges,
Like the wind through a ruined cell,*

Or the mournful surges
That ring the dead seaman's knell.

forgot — причастие прошедшего времени от глагола *forget*, форма, параллельная *forgotten* (ср. *get* — *got*, *got разг. амер. gotten*). В обычном языке давно вышла из употребления, сохранилась в поэзии.

splendour — слово употреблено в первоначальном значении 'яркий свет, блеск'; более обычное теперь значение этого слова 'великолепие, пышность' является производным

cell — келья; в стихосложении может иметь более широкое значение 'одинокое жилище'

Стихотворение Шелли говорит о бесконечной печали, которая приходит, когда угасает любовь. Содержание стихотворения — это цепь образов, передающих красоту

чувства и боль от его потери. В начале первой строфы мы находим образы света — сияние лампы, блеск радуги; затем идут звуковые образы — звуки лютни, слова любви, песня сердца и немота души, погребальное пение, ветер, гудящий в разрушенных стенах, жалобный шум прибоя, похоронный колокол (вероятно, по связи со звуковым образом прибоя колокол звонит по умершему моряку). Текст, наполненный образами звуков, чрезвычайно богат по звучанию. Музыкальность стихотворения создается не только подбором фонем и их сочетаний, но и ритмикой, которую и рассмотрим более подробно. В основе ритма стихотворения лежат трехсложные стопы двух видов. Это может быть амфибрахий ($\cup \quad \bar{\cup}$), например: the light in, as music, survive not. Большую роль в сложении ритма играют также анапесты ($\cup \cup \bar{\cup}$); в первой строфе с анапеста начинаются все нечетные стихи, во второй анапесты встречаются в шестом и седьмом стихах. Встречаются также стечения ударных слогов, придающие замедленность движению стиха: sweet tones, the heart's echoes, sad dirges, the dead seaman's knell, in the dust lies dead.

Несмотря на отсутствие в стихотворении правильного размера, его ритм обладает стройностью и симметричностью. Симметрично расположены в нем основные ударения — по три в каждом нечетном стихе и по четыре в каждом четном. Почти симметрично также число слогов в строчках — шесть в нечетных и семь в четных (здесь есть отступления, но они мало заметны).

Изменчивый ритм, выбранный поэтом, не дает возможности выразить с помощью чередования ударений какие-либо мысли или чувства подобно тому, как это делал Вордсворт в стихотворении о Люси. Смена ритма может приобрести самостоятельную смысловую функцию только на фоне правильного, однообразного ритмически построения стихотворной речи. В текстах же, подобных стихотворению *When the Lamp Is Shattered*, можно установить лишь самую общую связь между ритмом и смыслом. Сделаем попытку сформулировать, в чем заключается в данном случае такая общая связь.

Стройная ритмическая схема соединяется в тексте с чередованием разных трехсложных ритмов и разнообразием отдельных ритмических ходов (о чем была речь

выше). В результате создается своеобразный ритм, в одно и то же время изменчивый и однотонный. Это свойство ритма стихотворения находится в полном соответствии с его содержанием и общим эмоциональным тоном, то есть с его непрерывными переходами от светлых образов к мрачным или от одного мрачного образа к другому, причем предмет этих образов остается неизменным — это чувство тоски по уходящей радости и красоте.

В поэзии употребляется также так называемый свободный стих, или верлибр (франц. *vers libre*, англ. *vers libre*, *free verse*). Это стих, отходящий от классических размеров: он складывается не из повторяющихся одинаковых стоп, а из разнообразных сочетаний ударных и неударных слогов. Казалось бы, свободный стих по ритму не отличается от прозы, но в действительности это не так: если записать какой-либо текст, написанный свободным стихом, так, как прозу, он будет звучать неестественно для прозы, слишком ритмично и музыкально. Очевидно, в свободном стихе существуют свои ритмические рисунки, хотя в них нет строгой симметрии классических размеров.

Поскольку форма свободного стиха все же стоит ближе к характеристикам прозы, в текстах такого рода особенно ярко проявляется смысловая характеристика поэзии: в них мы находим повышенную образность и (или) особую остроту и неожиданность мысли.

Возьмем в качестве примера стихотворение американской поэтессы Эми Лоуэлл (1874—1925) «Ночные облака».

Amy Lowell

NIGHT CLOUDS

The white mares of the moon * rush along the sky *
Beating their golden hoofs upon the glass Heavens;
The white mares of the moon all stand on their
hind legs
Pawing * at the green porcelain doors of the
remote Heavens.

Fly, mares!
Strain your utmost,
Scatter the milky dust of stars,

Or the tiger sun will leap upon you and
destroy you
With one lick of his vermilion * tongue.

white mares of the moon — из заглавия ясно, что имеются в виду облака. Почему же они описываются как принадлежащие луне? Очевидно, потому, что это свет луны делает облака похожими на белых коней.

sky, Heavens — как известно, эти синонимы могут различаться двумя способами. Heavens может отличаться от sky как поэтическое слово от нейтрального; heavens может также обозначать религиозное понятие — небеса в смысле рай. В данном тексте автор создает свои варианты значений слов. Heavens — это своего рода хрустальная сфера (glass Heavens), за которую сквозь „зеленые фарфоровые двери“ стремятся проникнуть „белые кобылицы луны“. Sky — это пространство под хрустальным небом, по которому мчатся кобылицы-облака. Там же автор помещает и звезды (milky dust of stars), уподобляя движение облаков бегу коней по пыльной дороге.

rawing — глг. to raw значит здесь ‘скрести’ или ‘бить копытом’

vermilion — ярко-красный, алый цвет. Слово обозначает любой яркий оттенок красного цвета от киноварного (vermilion — также краска киноварь) до красно-оранжевого.

Стихотворение «Ночные облака» написано свободным стихом. В соответствии с тем, что было сказано выше об этой форме стиха, стихотворение отличается интенсивной образностью. В сущности, все стихотворение — это развернутая метафора, превращение освещенных луной облаков в белых кобылиц, убегающих от тигра-солнца.

Ритмическая структура стихотворения не соответствует ни одному из классических размеров и даже не представляет собой вариаций вокруг определенной метрической схемы. Строчки стихотворения различаются по количеству слогов и ударений. Число ударений в стихе варьируется от двух (пятый и шестой стихи) до семи (четвертый стих), причем короткие и длинные стихи в своем чередовании не образуют какого-либо симметричного повторяющегося рисунка. Чередование удар-

ных слогов тоже представляется свободным. Первый стих, например, представляет следующую ритмическую структуру: $\cup \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \cup \quad \cup \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \underline{\quad}$, второй — $\underline{\quad} \quad \cup \quad \cup \quad \underline{\quad} \quad \cup \quad \underline{\quad} \quad \cup \quad \cup \quad \cup$. Это непохоже ни на

один из существующих размеров. Тем не менее в этих стихах, как и во всем стихотворении, чувствуется ритмичность, причем характер и смены ритмов тесно связаны с синтаксическим построением и смысловым движением текста. Если присмотреться к следованию ударных и неударных слогов более внимательно, то можно заметить, что оно образует своеобразный рисунок, четкий, хотя и не вполне симметричный. Первые два стиха имеют по пять ударений и связываются таким образом в двустишие. Первое двустишие составляет одно предложение, создающее образ облаков — белых кобылиц с золотыми копытами. Следующие два стиха — тоже одно предложение; по синтаксической структуре оно параллельно первому и развивает тот же образ. Число ударений в этих стихах, правда, неодинаково, хотя и близко (7 и 6), но по количеству слогов (14) они равны.

Два первых двустишия образуют строфу со строчками примерно одинаковой длины; эту строфу связывает в одно целое также повторение заключительного слова *Heavens* во втором и четвертом стихах, повторение, выполняющее в данном случае ту же функцию, что и рифма.

Вся строфа имеет описательный характер, в ней развертывается метафорический образ облаков — белых кобылиц, мчащихся по зеленому прозрачному небу.

Последний стих строфы — самый длинный; в нем 14 слогов. В следующем стихе наступает резкая смена ритма. Вслед за спокойной и длинной строчкой идет стих всего из двух слогов, причем оба они ударные: *Fly, mares!* Прямое обращение к облакам-коням звучит как внезапный возглас, окрик; спокойный повествующий тон переходит в эмоциональный, взволнованный. Короткий и эмоциональный пятый стих является ритмическим центром стихотворения и его поворотным пунктом. Ему предшествуют четыре стиха, которые мы сочли возможным рассматривать как строфу, и за ним следуют тоже четыре стиха.

По аналогии с началом стихотворения их тоже можно рассматривать как строфу, но эта заключительная строфа не так размеренна и симметрична. Она напоминает волну, постепенно опадающую после резкого всплеска — стиха *Fly, mages*; следующий стих тоже короткий, содержит два ударения, но в нем уже четыре слога; дальше идет стих из восьми слогов с четырьмя ударениями, на нем заканчивается призыв к облакам. Дальше следует длинный стих, такой же длинный, как четвертый, — в нем 14 слогов; хотя в нем продолжается то же предложение, смысл здесь другой: это не окрик-предостережение, а описание врага облаков — тигра-солнца. Заключительный стих короче, в нем 9 слогов, и, завершая текст, он заканчивается ударным слогом.

Таков ритмический рисунок стихотворения, соединяющий в себе симметричность и асимметричность и обладающий своеобразным изяществом. Уже говорилось о связи ритма с содержанием текста: длинные спокойные строчки содержат описание, короткие и ударные — прямое обращение, призыв. Так ритм помогает раскрытию содержания текста. Сначала поэт смотрит на быстро бегущие облака, освещенные луной, и силой своего воображения обращает их в стремительно несущихся белых коней. Куда они бегут? Вероятно, от близкого восхода солнца; тогда их блеск погаснет, да и сами они исчезнут в солнечных лучах. И здесь поэт (и читатель) от наблюдения переходит к сопереживанию: ему жаль красоты облаков, он хотел бы ее спасти. Возникшее эмоциональное напряжение отражено в смене ритма. Но грозное солнце, от лучей которого исчезнут облака, — этот тигр с киноварно-красным языком — тоже прекрасно. Красота природы неуничтожима; эта мысль ощущается в восстановлении спокойного течения стиха.

Таким образом, ритмика свободного стиха может легко следовать за движением образов и сменами настроения текста, усиливая его выразительность.

Свободный стих находим не только в текстах-описаниях, но и в стихотворениях философского характера. Таков приводимый ниже отрывок из поэмы Томаса Стернза Элиота (1888—1964) «Четыре квартета» (*Four Quartets*), начинающийся словами *The sea has many voices* (будем называть этот отрывок «Голоса моря»).

FOUR QUARTETS

(extract)

...The sea has many voices,
 Many gods and many voices.
 The salt is on the briar rose,
 The fog is in the fir trees.
 The sea howl
 And the sea yelp are different voices
 Often together heard: the whine in the rigging,
 The menace and caress of wave that breaks
 on water,
 The distant rote* in the granite teeth,
 And the wailing warning from the approaching
 headland
 Are all sea voices, and the heaving groaner*
 Rounded homewards, and the seagull:
 And under the oppression of the silent fog
 The tolling bell
 Measures time, not our time, rung by the unhurried
 Ground swell,* a time
 Older than the time of chronometers, older
 Than time counted by anxious worried women
 Lying awake, calculating the future,
 Trying to unweave, unwind, unravel
 And piece together the past and the future,
 Between midnight and dawn, when the past is all deception,
 The future futureless, before the morning watch*
 When time stops and time is never ending;
 And the ground swell, that is and was from the very
 beginning
 Clangs
 The bell.

rote — шум прибоя (слово скандинавского происхождения). Соединение этого слова с образом зубов (granite teeth) подсказывает возможность привлечения значения омонима rote — 'рутина, механическое повторение чего-либо'. Смысловая связь должна идти следующим путем: teeth — grind 'размалывать зубами' —

grind 'монотонная работа, рутина' — rote 'рутина, механическое повторение' — rote 'монотонно повторяющийся шум прибора'.

Одновременно реализуемая многозначность слов характерна не только для данного текста, но для поэтической речи вообще. Своеобразно здесь, однако, то, что соединяются не два значения одного слова, а два слова-омонима как бы сливаются в одно.

groaner — сущ. от groan 'стонать'. Видимо, это то же, что whistling buoy — бакен-ревун, на котором установлен гудок вместо сигнального огня.

ground swell — словосочетание переводится в словарях как 'мертвая зыбь', но для английского читателя в нем нет представления о чем-то мертвом. Оно объясняется как широкое и глубокое волнение океана, вызванное отдаленным штормом или сейсмическими явлениями.

watch — слово многозначно. Основное его значение в тексте — 'бодрствование' (a state of alert and continuous attention). Контекст подсказывает также значение 'один из отрезков ночи, как ее разделяли древние народы' (between midnight and dawn). Поскольку текст описывает море, слово вызывает в сознании также значение 'вахта' (т. е. дежурство моряка). Перед нами еще один яркий пример того, как слово в поэтическом тексте одновременно реализует несколько значений.

Известный англо-американский поэт Т. С. Элиот использует в своей поэме «Четыре квартета» различную стихотворную технику — разные размеры, стихи рифмованные и нерифмованные; часто он, как в приведенном отрывке, пользуется свободным стихом.

Ритмика «Голосов моря» в своей основе не так произвольна, как ритмика стихотворения «Ночные облака». В ней прослеживается метрическая основа — ямб: The sea has many voices; The salt is on the briar rose и т. д. К ямбу добавляются другие размеры. Некоторые из стихов отрывка образуют хорей: many gods and many voices; rounded homewards, and the seagull и др. Можно обнаружить отрезки текста, написанные трехсложными размерами: Lying awake, ca'culating the future. Встречаются также сочетания ударных и неударных слогов, не образующие классических размеров, например: And

the ground swell, that is and was from the beginning. Таким образом, ритмика «Голосов моря» — это сочетание разных размеров и неметрических отрезков речи, объединенных ямбической основой. Такой свободный склад текста согласуется с его семантическим движением: мысль в тексте тоже идет свободно, размышления переплетаются с образами.

Стихи в отрывке разнятся не только по ритму, но и по длине. Большинство их примерно уравнено: они содержат от десяти до четырнадцати слогов. На этом фоне резко выделяются значительно более короткие стихи: *The tolling bell*; *Ground swell, a time* (по четыре слога); *Clangs / The bell* (один слог, два слога). Характерно, что в последнем случае разделение на стихи отделяет глагол от подлежащего. Совершенно очевидно, что выделение отрезков речи в самостоятельные стихи не может не быть связано с содержанием текста.

Как уже говорилось, в стихотворении много образов и мыслей, соединенных иногда очень сложной связью. Ведущая мысль отрывка — это противопоставление моря, вообще природной стихии и той жизни, какую создал человек. Люди отсчитывают время по хронометру, оно убегает безвозвратно, хотя они в своих мыслях и стремятся соединить прошлое и будущее, говорит поэт. У моря свое время, не наше; это не необратимый бег, а вечное повторение — волны, которые уходят и возвращаются вновь, мерный прибой на скалах, океанская зыбь. Важно отметить, что образы, в которых дается море, не зрительные, а звуковые (в сочетании с образами движения), это голоса моря. Большую роль в тексте играет звучание — повторы, аллитерация, ассонанс. Слово *sea* повторяется не только как тематическое, оно к тому же создает впечатление повторяющихся ударов волн. Звуки волн и ветра ярче представляются воображению в результате ассонанса и аллитерации: *wailing, warning, unweave, unwind, wave that breaks*. Выразительны по звучанию, а не только по значению слова для обозначения разных шумов: *howl, yelp, whine, wailing, groaner, tolling, clang, bell*.

Какое же место занимают в выражении этих мыслей и чувств короткие строчки?

В коротком стихе *Ground swell, a time (Older than the time of choronometers)* выделены ключевые понятия

текста: океанская зыбь — истинное время, древние ритмы природы. О том же говорят другие короткие строчки: *The tolling bell; Clangs/The bell*. В них говорится о звоне колокола; но это не колокол, сделанный руками человека, а голос той же морской зыби, отбивающий истинное время, которое не кончается. В этих заключительных строчках, в соответствии с общей образностью стихотворения, «время моря» дается как образ звука.

Вопросы и задания

1. Опишите размер и рифмы в стихотворении Вордсворта. Проявляется ли где-либо связь между стихотворной формой текста и его содержанием?

2. Опишите ритмику отрывка из стихотворения Шелли. От чего, по вашему мнению, зависит мелодичность стихотворения? Есть ли в тексте случаи прямой связи между ритмикой и содержанием?

3. Что такое свободный стих (верлибр)? Покажите его особенности на примере стихотворения Лоуэлл «Ночные облака». В чем вы видите достоинства и недостатки свободного стиха?

4. Несет ли какую-либо информацию различие в длине строк в отрывке из поэмы Элиота?

§ 2. Рифма

Р и ф м а — конечное созвучие слов в конце стиха или его части (внутренняя рифма) — является обычным признаком поэзии нового времени, как классической, так и современной. Существуют также стихи без рифмы. Это может быть так называемый б е л ы й с т и х (blank verse); так называют нерифмованные стихи классической метрики, особенно нерифмованный пятистопный ямб. Отсутствием рифмы характеризуется также описанный выше свободный стих (верлибр). Все же рифма — один из основных признаков, отличающих поэзию от прозы. Рифма выполняет две необходимые функции, а именно: о р г а н и з у ю щ у ю — она строит стих, отличая его от прозы, — и э в ф о н и ч е с к у ю — придает стиху музыкальность. Кроме того, в соединении со смыслом рифмующихся слов она становится средством передачи поэтической информации. Рифмовка может подчеркивать содержание стихотворения, может также вносить в него дополнительные оттенки.

Очень часто рифмуются ключевые слова текста, что придает им особую силу. Здесь уместно вспомнить уже разобранные стихи Вордсворта и Шелли.

В стихотворении Вордсворта о Люси рифмы просты по звучанию и даже кажутся бедными. Рифмы *eye — sky*, *know — O*, *be — me* основаны только на тождестве гласной и не поддерживаются каким бы то ни было созвучием согласных. Рифма *stone — one* относится к числу так называемых „рифм для глаза“ (*eye-rhymes*), так как здесь совпадает только написание финальной части слов, в произношении же гласные различны. Рифмы без опорных согласных, как и „рифмы для глаза“, входят в традиции английского стихосложения. Это связано с особенностями языка: первое — с относительно большим числом односложных слов, кончающихся на гласную, второе — с тем расхождением, которое наблюдается между английским произношением и написанием, в результате чего графическая форма слова как бы ведет самостоятельное существование, психологически часто отесняя звучание на задний план.

Более внимательное рассмотрение показывает, что рифмы этого стихотворения богаче, чем представляется на первый взгляд, и находятся в соответствии с содержанием. В последней строфе рифмуются не *know* и *O*, а *could know* и *and*, *O*, то есть сближаются звучания [dnou] и [ndou] — изящная рифмовка с метатезой. Далее, рифмуются не *be — me*, а *to be* и *to me*, причем *to* в этих двух случаях не одно и то же, а разные — приглагольная частица и предлог. И здесь, следовательно, создается изящная рифма с омонимией в первом составляющем ее элементе. Общая простота рифм в этом стихотворении хорошо согласуется с намеренной простотой речи; в простоте рассказа здесь содержится богатство мысли и чувства, и в простой рифме скрывается точность и звучность.

По смыслу рифмы в этом стихотворении могут показаться нейтральными, выступающими лишь как внешняя оправа для стиха, но и это впечатление обманчиво. Система рифм начинается с обозначений места — *the untrodden ways*, *the spring of Dove*, — чрезвычайно важных для смысла; автор создает идиллический мир, в котором живет Люси. Далее следуют ключевые обозначения эмоций — *praise*, *love*. Существенны для смысла и

рифмы второй строфы; особо выделяется ключевое *one* — это и одиночество девушки, и ее единственность. В последней строфе исключительное значение имеет рифмовка второго и заключительного стихов — *ceased to be* и *to me*; в ней отражены и горечь утраты, и противопоставление чувства поэта безразличию остального мира. В какой-то мере эта система рифм отражена и в приведенном выше переводе С. Я. Маршака: в рифму вынесены слова (*нехоженных*) *дорог, любил, одна, нет*.

В стихотворении Шелли богатство звучания создается не только общим подбором звуков, но и богатыми, разнообразными рифмами. В таких рифмах за опорной гласной следует несколько совпадающих или близких звуков, например: *broken — spoken, splendour — render, dirges — surges*; слова *scattered* и *shattered* не только созвучны, но почти совпадают по звуковому составу.

Рифмы этого стихотворения созданы важными по смыслу словами; они выражают основные мысли, эмоции и образы текста. Особенно характерны рифмы первой строфы, все выражающие исчезновение, утрату: *shattered — dead — scattered — shed — broken — not — spoken — forgot*. Слово *spoken* (*have spoken*) как будто отличается от прочих, но в контексте и оно приобретает отрицательный смысл: оно указывает на уже произнесенные, отзвучавшие слова. Такие рифмы сгущают смысл стихотворения, делают особенно интенсивным выражение чувства.

Кроме того, система рифм стихотворения может выполнять самостоятельную семантическую функцию; сходство и различие звучаний в таких случаях соответствует сближению и противопоставлению идей. Такое применение рифмы особенно характерно для современной поэзии.

Прежде чем перейти к рассмотрению семантической функции рифмы на конкретном примере, остановимся вкратце на своеобразной разновидности рифмы, встречающейся в современной английской поэзии. Это так называемая *п а р а р и ф м а* (*para-rhyme, parallel rhyme*), или *д и с с о н а н с* (диссонансная рифма). Парарифма представляет собой созвучие слов, согласные которых одинаковы или очень близки, гласные же различны, например: *years — yours, wild — world, laughed — left, tigress — progress* (примеры взяты из стихо-

творения английского поэта Уилфреда Оуэна (1893—1918) «Странная встреча»). Оуэн считается создателем парарифмы; он блестяще применил ее в своих стихах, и вслед за ним ее использовали другие поэты¹. Диссонансы использовались и раньше, правда изредка, особенно в русской и советской поэзии. Такие созвучия встречаются у А. Блока, Игоря Северянина, В. Хлебникова, В. Маяковского, например: *кедр — эскадр — бобр — мудр — выдр* (у Игоря Северянина), *стения — стеною* (у Маяковского). Парарифма звучит необычно; это как бы антирифма, так как основы рифмы — совпадения гласных — в ней как раз нет, зато чрезвычайная близость согласных создает богатство созвучия. Своей необычностью парарифма останавливает внимание читателя (или слушателя) стихов; все это делает ее очень подходящей для передачи какого-то дополнительного смысла.

В качестве примера смыслового употребления рифмы и парарифмы мы выбрали стихотворение английского поэта У. Х. Одена (1907—1972) «Куда ты идешь?».

Wystan Hugh Auden

O WHERE ARE YOU GOING

"O where are you going?" said reader to rider,
"That valley is fatal where furnaces burn,
Yonder's the midden whose odours will madden,
That gap* is the grave where the tall* return."

"O do you imagine," said fearer to farer,*
"That dusk will delay on your path to the pass,
Your diligent looking discover the lacking,
Your footsteps feel from granite to grass?"

"O what was that bird," said horror to hearer,
"Did you see that shape in the twisted trees?
Behind you swiftly the figure comes softly,
The spot on your skin is a shocking disease."

¹ См. биографическую заметку об Уилфреде Оуэне в кн.: Антология новой английской и американской поэзии, Сост. Н. Г. Гутерман. Л., 1963, с. 106.

"Out of this house" — said rider to reader,
"Yours never will"* — said farer to fearer,
"They're looking for you" — said hearer to horror,
As he left them there, as he left them there.

gap — зд. горный перевал, ущелье (ср. дальше в тексте: the pass)

tall — зд. храбрый, мужественный (первоначальное, устаревшее значение слова)

farer — путник (образовано от вышедшего из употребления глагола fare)

yours never will — ответ на предположение, что внимательный взгляд путника (your diligent looking) не разберет в сумерках дороги; путник отвечает, что это угрожает не ему, а взгляду того, кто стремится его запугать и сам боится (fearer). Yours произносится эмфатически.

Стихотворение *O Where Are You Going* написано в форме диалога между путником (rider, farer) и особами или силами, которые стремятся помешать ему продолжать путь (reader, fearer, horror). Лирическое „я“ в стихотворении отсутствует, диалог дается как бы со стороны. Стихотворение построено чрезвычайно оригинально и четко. Первые три строфы (написанные почти правильным амфибрахией) содержат вопросы-угрозы, обращенные к путнику. Четвертая строфа (где ритм становится более свободным и гибким) дает ответы: первые три стиха представляют собой последовательные ответы на вопросы первых трех строф. Последний стих — это заключение и вывод: As he left them there; путник оставил позади своих собеседников и пошел дальше своим путем.

Звуковая организация текста богата и своеобразна. Первые три строфы имеют перекрестную рифмовку второго и четвертого стихов (burn — return, pass — grass, trees — disease); в них же третий стих снабжен внутренней парарифмой (midden — madden, looking — lacking, swiftly — softly). Наименования участников спора тоже образуют парарифмы: reader — rider, hearer — horror, fearer — farer. Кроме того, первые три строфы насыщены аллитерациями, причем одного типа — это повторение начальных согласных (или согласной первого

ударного слога) слов, соединенных таким образом в пары: fatal — furnaces, gap — grave, tall — return, dusk — delay, path — pass, footsteps — feel, granite — grass, twisted — trees, spot — skin. Встречается также парный ассонанс: furnaces — burn, path — pass. Нетрудно заметить, что слова, связанные аллитерацией и ассонансом, имеют также и тесную смысловую связь. Что касается четвертой строфы, то она не только по смыслу, но и по форме отличается от прочих: первые три стиха построены на внутренних парарифмах, заключительный же стих ни с чем не рифмуется, но содержит эмфатический повтор. Фонетическая организация в этом стихотворении явно преобладает над образной стороной; неясные полужанровые образы текста выражены просто, без ярких метафор или каких-либо других индивидуализированных стилистических средств.

Особо важную роль в построении текста играют обозначения участников спора, образующие парные парарифмы: с одной стороны спора это reader, fearer, horror, с другой — rider, farer, hearer. Все эти слова по звуковому составу не только объединены и противопоставлены попарно, но и сходны между собой.

Контекст показывает, что слова rider, farer, hearer обозначают то же лицо, что и последней строфы; это и есть герой стихотворения. Rider (всадник) и farer (путник) в тексте синонимичны; hearer — тот, кто слушает — это обозначение участия героя в диалоге. Характерно, что все эти обозначения (включая противопоставленные) даются без артикля; видимо, тут действует правило парных сочетаний. Вместе с тем эти обозначения приобретают что-то от собственного имени.

Rider, farer, hearer противопоставлены словам reader, fearer, horror; это те, кто боятся жизни (fearer, horror) и предпочитают воспринимать ее через книги (reader). Различие в звучаниях этих слов подчеркивает их противопоставленность, но в то же время тождество согласных их объединяет. Оно подсказывает, что каждая пара обозначений-антонимов (reader — rider, fearer — farer, horror — hearer) указывает на одно и то же лицо. Так оно и есть. В стихотворении нет толпы действующих лиц, в нем один герой — он и тот, кто стремится в путь, и тот, кто сомневается и боится неизвестных опасностей. Конфликт происходит в сознании героя.

Уже говорилось о том, что в стихотворении нет лирического „я“, автор выбрал объективную манеру повествования в третьем лице. И все же текст подсказывает, что автор-повествователь отождествляет себя со своим героем. Он объективизирует, превращает в отдельных персонажей свои стремления и опасения. Характерно, что первое действующее лицо стихотворения — это reader (читатель), человек, живущий духовной жизнью; на его место поэт может легко поставить себя. Вместе с тем reader может пониматься и как обозначение читателя в буквальном смысле слова, то есть читателя стихотворения; точка зрения текста, как это часто бывает в поэзии, воспринимается как точка зрения лирического героя, и на ту же точку зрения становится читатель.

Вопросы и задания

1. Сравните рифмы в разобранных стихотворениях Вордсворта и Шелли. В каком тексте рифмы богаче? Как связаны рифмующиеся пары слов с содержанием текста?

2. Опишите звуковую организацию стихотворения *O Where Are You Going?* Отметьте рифмы, парарифмы, аллитерацию, ассонанс.

3. Определите смысловые связи, соответствующие звуковым связям стихотворения.

§ 3. Эвфония и звукопись

Кроме основных формирующих средств стихотворного текста — ритма и рифмы, поэтическая речь характеризуется особым подбором звучания слов, ее составляющих. Можно выделить три цели подбора звуков в поэтическом тексте. Первая — это э в ф о н и я («благозвучие», т. е. красота звучания). Вторая — з в у к о п и с ь, создание звуковых образов и целых картин (шум ручья, свист ветра, звон колоколов и т. п.). Третья цель звукового подбора — п е р е д а ч а н а с т р о е н и я. Третья функция обычно выступает не особо, а в соединении с прочими: настроение создается красотой звучания или передается читателю вместе со звуковой картиной. Подбор звуков, или инструментовка речи, может встречаться и в прозе, но для поэзии это явление более характерно.

С давних времен в поэзии выступают два вида звукового подбора — а л л и т е р а ц и я и а с с о н а н с,

то есть соответственно повторение одной и той же согласной или одной и той же гласной на относительно небольшом отрезке речи. Оба эти средства организации текста в принципе могут выступать как основные, отличающие поэтическую речь от обиходной речи или от прозы. Так, аллитерация была необходимой чертой древнегерманской поэзии, в том числе и древнеанглийской: отдельный стих должен был содержать три или два слова, начинающихся на одну и ту же согласную. В английской поэзии нового времени аллитерация и ассонанс (встречающийся значительно реже) употребляются обычно как дополнительные средства, создающие красоту и выразительность речи.

Аллитерация и ассонанс по своей природе более пригодны для построения звуковых картин, чем в целях эвфонии. Многие критики придерживаются мнения, что повторение одного и того же звука делает речь монотонной; в художественном тексте ценится разнообразие звучания. Аллитерации во всяком случае должны быть ненавязчивыми. Могут быть использованы наборы сходных или различных аллитераций (ассонансов). Вообще эвфония — явление малоизученное и неясное: красота звуковой речи предполагает как разнообразие, так и организованность, стройность.

Огромное внимание звучанию стиха уделял американский писатель Э. А. По (1809—1849). Его стихотворение *Eulalie* (в переводе В. Я. Брюсова «Юлэлей») дает пример того, как поэт стремится найти в речи звучания, гармонирующие с красотой передаваемых образов и чувств.

Edgar Allan Poe

EULALIE *

I dwelt alone
In a world of moan,
And my soul was a stagnant tide,
Till the fair and gentle Eulalie became my blushing bride —
Till the yellow-haired young Eulalie became my smiling bride.

Ah, less — less bright
 The stars of night
 Than the eyes of the radiant girl
 And never a flake*
 That the vapor can make
 With the moon-tints of purple and pearl*
 Can vie with the modest Eulalie's most unregarded curl,
 Can compare with the bright-eyed Eulalie's most
 humble and careless curl.
 Now doubt, now pain
 Come never again,
 For her soul gives me sigh for sigh,
 And all day long
 Shines, bright and strong,
 Astarte* within the sky,
 While ever to her dear Eulalie upturns her matron
 eye,*
 While ever to her young Eulalie upturns her violet
 eye.

Eulalie — женское имя греческого происхождения, взятое в французском варианте написания. Словарь английских имен А. И. Рыбакина (М., 1973) дает только вариант *Eulalia* [ju:'leiljə]; видимо, имя *Eulalie* следует произносить [ju:'leili], что подтверждается и ритмом стихотворения. Имя выбрано поэтом из эвфонических соображений (ср. сходное по звучанию *Ulalume* [ju:lə-'lu:m], в русском переводе Улалюм — имя умершей возлюбленной поэта в одноименном стихотворении). В переводе В. Я. Брюсова имя передано как Юлэлей, неточно, но весьма близко; ударение в этом имени, как и в оригинале, падает на второй слог.

flake — по словарному значению это должна быть 'снежинка', но по контексту это скорее всего 'клочок облака'

purple and pearl — эти слова не указывают, разумеется, на цвет волос, они относятся не к предмету сравнения, а к его образу — радужно мерцающему облаку. В предмет метафоры — кудри красавицы — эти эпитеты вносят коннотации красоты и нежности. Немаловажно также звучание этих слов: оно входит составной частью в общую ткань аллитераций и ассонансов текста.

Astarte [ə'sta:ti] — Астарта, финикийская богиня любви, отождествлялась с планетой Венерой. Прекрасная Юлэлей даже в дневном небе видит Венеру — звезду любви.

matron eye — это словосочетание можно перевести как 'материнский взгляд', то есть ласковый. Возникающие у читателя ассоциации с материнской зрелостью погашаются эпитетом в следующем стихе — *young Eulalie*. В. Я. Брюсов дает перевод 'материнский свой взор'.

В стихотворении «Юлэлей» речь идет о счастливой любви, о красоте внешнего и духовного облика любимой женщины. Только первые три стиха говорят о тоскливой неподвижности души; это темное начало делает еще более светлой окраску следующих стихов. Передачу наивысшей, сверхземной красоты (*supernal beauty*) Эдгар По считал основной задачей поэзии. Перечисляя в одной из своих статей прекрасные предметы, достойные поэтического изображения, — картины природы, цветы, пение птиц, поэт называет высочайшим проявлением прекрасного красоту женщины, и не только внешнюю, но и красоту ее глубокой и преданной любви. Именно такой идеальный женский образ составляет содержание стихотворения «Юлэлей». Для выражения этой красоты поэт использует не только образы, создаваемые значениями слов, но и звуковую ткань текста.

Ритмика стихотворения «Юлэлей» разнообразна: ямбические стопы (*I dwelt alone*) чередуются с анапестами (*with the moon-tints of purple and pearl*), короткие строчки чередуются с длинными. Но все это не нарушает стройности ритмического рисунка, так как последние две строфы симметричны по ритму и длине стихов, первая же строфа — зачин — хотя и отличается от последующих (она короче на три стиха), но сходна с ними по принципу построения. Своеобразно и тоже симметрично расположение рифм; интересно использование повтора вместо рифмы в конце каждой строфы. Собственно говоря, повторяется не только последнее слово стиха, но стих целиком; это, однако, не дословное повторение, а вариация — некоторые слова, а именно эпитеты, при повторении подвергаются замене. Вновь введенные эпитеты несинонимичны прежним, но внутри текста образуется своеобразная окказиональная синонимия. Все

эти эпитеты имеют коннотацию красоты, нежности, чистоты, а коннотации в этом стихотворении (это встречается и в других стихах, особенно современных) бывают важнее денотата, как это было в случае эпитетов *purple and pearl* (см. комментарии к тексту).

Наряду с рифмой и ритмом огромную роль в построении стихотворения «Юлэлей» играет подбор звуков, или звуковая инструментовка. Согласные и гласные распределены гармонично, нет скоплений ни одних, ни других. Важное место занимают звучные сонанты /j/, /l/, /m/, /n/, /w/. Особую роль играют согласные, входящие в имя *Eulalie*, слово, играющее ключевую роль в звуковом построении текста. В самом этом имени повторяется /l/; очень важное начальное /j/, а также /l/ образуют аллитерации в сочетаниях слов: *young Eulalie*, *yellow-haired young Eulalie*. Вместе с тем звучание текста далеко от монотонности. В его отрезках мы находим парные аллитерации: *young Eulalie*, *blushing bride*, *purple and pearl*, *careless curl*. Встречаются также парные сочетания разных сонантов: *world of moan*.

Специфической чертой стихотворения является парный ассонанс, например: *smiling bride*, *varog can make*, *violet eye*, *purple and pearl*. В последнем случае перед нами почти рифма: не только гласные этих слов одинаковы, но почти тождественны согласные, что объединяет их семантически, делая все сочетание общим описанием воздушного облака и кудрей прекрасной девушки.

Все эти особенности стихотворения делают его необычайно музыкальным, что отвечает сказочной, несколько отвлеченной прелести героини стихотворения Юлэлей.

В переводе стихотворения, мастерски выполненном В. Я. Брюсовым, переданы не только образы текста, но его звуковой строй — лишнее доказательство важности звучания в данном тексте. Этот перевод заслуживает обсуждения, поэтому приведем его полностью ¹.

ЮЛЭЛЕЙ

Я жил один
В стране кручин
(В душе был озерный покой).

¹ Брюсов В. Избранные сочинения в 2-х т., т. 2. Переводы и статьи. М., 1955, с. 128.

Но нежная стала Юлэлей моей стыдливой женой,
Златокудрая стала Юлэлей моей счастливой женой!

Темней, ах, темней
Звезды ночей,
Чем очи любимицы грез!
И легкий туман,
Луной оснян,
С переливами перлов и роз,
Не сравнится с небрежною прядью — скромной
Юлэлей волос.

Не сравнится с случайною прядью — огнеокой
Юлэлей волос.

Сомнений и бед
С поры этой нет,
Но вместе мы с этих пор,
И ярко днем
Озаряет лучом
Нам Астарта небесный простор,
И милая взводит Юлэлей к ней материнский свой
взор,
И юная взводит Юлэлей к ней свой фиалковый взор!

Образы стихотворения в их последовательности отражены в переводе верно по существу, замены (их немного) оправданы. Исключением является неудачный перевод третьего стиха зачина: у Брюсова — „В душе был озерный покой“, у Э. По — *And my soul was a stagnant tide*. Это оксюморонное (противоречивое) сочетание: *tide* — движение воды, *stagnant* — неподвижность. Эпитет *stagnant* как бы гасит идею движения, но гасит не полностью; остается образ скованного движения, стремления к движению. Кроме того, слово *stagnant* несет с собой признаки застоя, гнили, чего-то нездорового. В переводе ничего этого нет. „Озерный покой“ — это безмятежное состояние души, эти слова не содержат никакого намека на тоску по движению; нет в них и образа нездоровой атмосферы стоячих вод.

Хорошо передано Брюсовым общее впечатление чего-то сказочно прекрасного, несколько нереального. Очень удачно переведены трудные места оригинала — *purple and pearl, matron eye*; в сочетании слов перевода не чувствуется никакой нелогичности. Внешняя форма

стихотворения передана блестяще. Сохранены ритмика и расположение рифм; во всех важных случаях рифмуются слова, выражающие те же понятия и образы, что в оригинале. Так, рифмы первых стихов — *alone, moon*; в переводе — *один, кручин*. Дальше следует повтор слова *bride* — и у Брюсова повторяется слово *женой*. В рифму вынесены „перлы и розы“ — эквивалент сочетания *purple and pearl*; *роз* рифмуется со словом *волос* — и английское *pearl* рифмуется с *curl*.

Так идет и дальше — в оригинале последние два стиха заканчиваются повторяющимся *eye*, в переводе повторяется *взор*. Переводчик стремится сделать стих таким же музыкальным и многозвучным, как оригинал. Он не пользуется слишком навязчивыми аллитерациями (не выбирает, например, сочетание *в краю кручин* вместо *в стране кручин*). Он находит близкие соответствия звучанию оригинала; в словосочетании *moon-tints of purple and pearl* важно повторение *p* и *l* — и Брюсов находит соответствие с такой же инструментовкой: *с переливами перлов и роз*. Мы даже встречаем сохранение начальной аллитерации *young Eulalie*: *юная стала Юлэлей...* Брюсов вводит также очень близкие созвучия эпитетов: *стыдливой женой* — *счастливой женой*. В соответствии с оригиналом он применяет ассонансы: *жил один, озерный покой, с переливами перлов*. В. Я. Брюсов, сам выдающийся поэт, понимает важность звуковой формы стиха; русский вариант стихотворения *Eulalie* представляет собой несомненную удачу переводчика.

Наиболее обычное применение звукового подбора — это *о н о м а т о п е й я* (звукоподражание), создание звуковых картин. Для этой цели могут употребляться звукоподражательные слова, такие, как русские *шуршать, шелестеть, скрипеть*, английские *splash, swish, squeak* и т. п.; однонаправленность их звучания и значения придает им особую выразительную силу. Значение, кроме того, действует на восприятие говорящими звуковой формы слова, и она представляется иногда более выразительной, чем можно было бы заключить из объективных свойств фонем, составляющих слова. Это особенно заметно в словах родного языка. Так, в русском слове *колокол* слышится звон, хотя повторяющаяся в нем фонема /*k*/ глухая и звона никак не напоминает, да и плавная /*l*/ вне связи с каким-либо смычным согласным

далека от этого звукового образа. Подобным образом английское *bell* звучит несравненно выразительнее для тех, кто говорит на английском языке как на родном, чем для изучающих этот язык. (Вообще говоря, звонкий смычный /b/ в начале слова делает его более приспособленным для изображения звона, чем слово *колокол*, но в русском слове выразительна редупликация, подсказывающая именно звон, а не отдельный удар колокола.) Между прочим, слово *bell* играет заметную роль в английской поэзии; вспомним его выдающееся положение в отрывке из Т. С. Элиота «Голоса моря».

Звуковые картины создаются не только с помощью звукоподражательных слов; используются любые слова с подходящим звуковым составом. Уже не отдельные слова, а сочетания слов становятся звукоподражаниями в рамках текста: их звуковой облик отвечает их содержанию. В качестве примера можно привести строку из стихотворения Н. Асеева «Синие гусары» — *Полос остер, полосатит снег*. В этом стихе нет ни одного звукоподражательного слова, вообще нет ни одного слова, обозначающего звук, но в целом это очень яркое звукоподражание, передающее свист полозьев, скользящих по снегу в морозный день.

Как уже говорилось, звуковые картины могут сочетаться с выражением эмоций и настроений.

Рассмотрим в качестве примера стихотворение англо-ирландского писателя Джеймса Джойса (1882—1941) *On the Beach at Fontana* («На морском берегу возле Фонтаны»).

James Joyce

ON THE BEACH AT FONTANA

Wind whines* and whines the shingle,
The crazy* pierstakes groan;
A senile sea numbers each single
Slimesilvered* stone.

From whining wind and colder
Gray sea I wrap him warm
And touch his trembling fine-boned shoulder
And boyish arm.

Around us fear, descending
Darkness of fear above
And in my heart how deep unending
Ache of love!

whine — согласно словарям, это непреходный глагол, означающий 'жалобно кричать, стонать, скулить'. В тексте глагол употреблен с прямым дополнением: *wind whines the shingle*. Таким образом, к значению звука в контексте добавляется признак прямого воздействия: „ветер перекачивает гальку со звуком, напоминающим стон“.

crazy — наиболее распространенное значение этого слова в современном языке 'сумасшедший, безумный'. Здесь, однако, слово употреблено в первоначальном значении 'шаткий, ветхий'.

slimesilvered — авторское новообразование от *slime* 'ил, слизь' и *to silver* 'серебрить': посеребренный илом, то есть покрытый илом, отблескивающим, как серебро

Стихотворение начинается описанием ветреного, холодного морского берега. Из слов *descending / darkness of fear above* в третьей строфе можно заключить, что наступают сумерки: выражение „темнота страха“, вероятнее всего, относится не только к самому чувству, но и метафорически соединяет страх с приближением ночи. Дальше читатель узнает, что рассказчик старается уберечь какого-то мальчика (очевидно, сына) от холодного ветра, что он переживает страх за него и глубокую, бесконечную, соединенную со страданием любовь. Стихотворение основано на современном принципе подтекста: многое в нем не вычитывается из сказанного, а только угадывается. В догадках можно зайти и дальше: может быть, мальчик болен, может быть, он находится у моря, чтобы лечиться. Эти заключения, однако, не обязательны, подтекст всегда допускает разные толкования; здесь важен не сюжет, а глубокое, искреннее чувство, которым проникнуто стихотворение, — стремление уберечь любимое и слабое существо от враждебной стихии.

Звукопись употреблена в тексте в первой строфе и в первом стихе второй строфы. Она изображает вой ветра, шуршание гальки, скрип свай волнореза, плеск морских

волн. Не только по внешней форме, но и по смыслу почти все это описание составляют звуковые образы. Единственный зрительный образ создается словом *slimesilvered*. Но и здесь признак цвета и блеска серебра соединяется с дополнительным тактильным (осозательным) признаком скользкости. Характерно, кроме того, что это слово тесно вплетено в систему аллитераций; автор как бы делает и его звучащим. Мы находим, далее, повторение /w/, фонемы, близкой по звуку к завыванию ветра: *wind whines and whines*. И вновь в пятом стихе: *whining wind*. В создании звуковой картины, очевидно, участвуют и конечные звуки слов. Это, вообще говоря, мало характерно для английской поэзии, но едва ли безразличны для общего впечатления окончания слов в первом стихе, даже если они появились случайно: *wind whines and whines the shingle* — /nd/ — /nz/ — /nd/ — /nz/ — /ŋl/. Скрип дерева слышится в переключке звуков /kr/ — /gr/: *crazy* — *groan*. Шуршание и плеск помогает читателю представить себе настойчивое повторение /s/, в последних двух стихах оно встречается шесть раз (на восемь слов, включая неопределенный артикль): *senile, sea, single, slime-silvered*. Впечатление плеска усиливается присоединением звука /l/: *shingle, senile, single, slimesilvered*.

Обозначения звуков в тексте — *whine, groan* — содержат в значении оттенок жалобы. Пейзаж, изображенный в тексте, неприветлив: холодное серое море, скользкие камни, шаткие скрипучие сваи, надвигающаяся темнота. Мрачен и метафорический эпитет моря — *senile*, 'старчески дряхлое'. Звукопись усиливает воздействие этой картины на воображение: читатель не только понимает, о чем идет речь, но и переживает внутренние образы и эмоции, содержащиеся в стихотворении. Образ моря обращается в символ враждебного, зловещего мира, окружающего человека. В противопоставлении этому миру беспредельная любовь одного человека к другому, стремление защитить его от зла выступают особенно сильно и ярко.

Вопросы и задания

1. Какие фонемы и их сочетания создают музыкальность стихотворения *Eulalie*?
2. Какие фонемы и их сочетания использованы для той же цели в переводе Брюсова?
3. Как в том же тексте используются повторы?
4. Соответствует ли звуковой рисунок стихотворения его содержанию и эмоциональному тону?
5. Выделите аллитерацию и ассонанс в первой строфе стихотворения *On the Beach of Fontana*. Что вносит звуковой рисунок этой строфы в ее содержание?
6. Какое объяснение можно дать тому, что звукопись исчезает во второй строфе?
7. Определите эмоциональный тон первой строфы и стихотворения в целом; сравните его с эмоциональным тоном стихотворения *Eulalie*. Можно ли связать такие характеристики текста, как эмоциональный тон (настроение) и его звучание?
8. Прочитайте стихотворение Э. По *The Bells* (в переводе Брюсова «Звон»). Как в этом стихотворении передается звон колокольчиков и колоколов? Каким образом звучание этого текста можно связать с выраженными в нем эмоциями, а через эмоции с его идейным содержанием?

Раздел 2

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭКСПРЕССИВНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ГРАММАТИЧЕСКИХ ЯВЛЕНИЙ

Подобно всем прочим аспектам языка, грамматические формы в рамках художественного текста могут нести особую смысловую нагрузку в дополнение к своей основной функции.

Это возможно даже в области морфологии, хотя значения морфологических форм не самостоятельны, они реализуются через лексику, а иногда и через смысл целых высказываний. О стилистической функции того или иного явления, в частности морфологического, можно говорить в тех случаях, когда автор имеет возможность выбора, а читатель — возможность сравнения. Простейший случай — это использование возвышенной стилистической окраски устаревших грамматических форм (например, форм второго лица единственного

числа местоимения и глагола — *thou knowest* и т. п.), характерное для английской классической поэзии. Другой случай — выбор одной из грамматических форм, возможных в данном контексте без существенного изменения смысла. Известное стихотворение Вордсворта *Written in March*, например, построено на употреблении форм времен длительного вида: *The cock is crowing, / The stream is flowing...* Это описание могло быть дано в обычном настоящем времени (*Present Indefinite*). Более того, для времени, когда было написано это стихотворение (1802), употребление форм длительного вида в поэзии, как указывает Б. А. Ильиш, „представлялось очень смелым и почти вульгарным“¹. В подобных условиях информация, передаваемая грамматическими формами, оказывается весьма значительной. Текст не просто рассказывает о весне, а включает читателя в мир впечатлений весеннего дня: звуки и картины весны даются как процессы, протекающие в данный момент, то есть как бы в момент чтения стихотворения. Стилистически значимыми могут оказаться и другие грамматические элементы, в употреблении которых возможны колебания и варианты, например артикль в английском языке.

§ 1. Грамматические архаизмы

Самый простой случай экспрессивного использования грамматических явлений — это выбор стилистически отмеченных форм. Так, в классической английской поэзии очень часто употребляются архаические формы, например второе лицо единственного числа местоимения и соответствующие формы глагола. Такие морфологические черты в сочетании с поэтической и архаической лексикой придают тексту возвышенность, отграничивают поэзию от повседневной речи, а ее содержание от повседневной жизни.

Характерным примером употребления архаизированной грамматики может послужить лирическое стихотворение Джорджа Гордона Байрона (1788—1824) «Солнце бессонных» (*Sun of the Sleepless*).

¹ Ильиш Б. А. История английского языка. М., 1968, с. 363.

SUN OF THE SLEEPLESS

Sun of the sleepless! melancholy star!*
 Whose tearful beam glows tremulously far,
 That show'st the darkness thou canst not dispel,
 How like art thou to joy remember'd well!
 So gleams the past, the light of other days,
 Which shines, but warms not with its powerless
 rays;

A night-beam Sorrow watcheth to behold,*
 Distinct, but distant — clear — but, oh how cold!

star — здесь это слово не соответствует русскому 'звезда'. Пользуясь устаревшим значением 'светило', 'любое светящееся небесное тело, видимое на небе, особенно ночью', поэт называет этим словом луну. Луна противопоставлена солнцу — это „солнце неспящих“, ночное солнце, не дающее тепла.

watcheth to behold — наблюдает, ждет появления

Тема стихотворения Байрона — печаль воспоминаний об утраченной радости. Весь текст построен на сравнении эмоций со светом ночного неба (и по контрасту с отсутствующим в тексте светом солнца.)

Оригинальность стихотворения в том, что не чувство сравнивается со светом, а свет луны напоминает о чувстве; свет — предмет сравнения, а печаль — образ. Обозначения света и темноты наполняют короткий текст, усиливая яркость впечатления: sun, star, beam, glows, darkness, gleams, light, shine, rays, night-beam, clear.

Архаический строй грамматики в стихотворении создается прежде всего употреблением местоимения второго лица единственного числа thou, имеющего торжественную окраску (черта, характерная для классической поэзии). С местоимением thou согласуются глаголы: show'st, canst, art (to be). Другая архаическая черта текста — это употребление апострофа, заменяющего гласную в глагольных окончаниях и суффиксах: show'st, remember'd. В то время, когда было написано стихотворение, точно так же, как и в наши дни, гласный в таких формах не произносился, и употреблять апостроф не было необходимости. Апострофы как бы переносят текст в бо-

лее отдаленное время, когда гласный в окончаниях и суффиксах еще не редуцировался окончательно, и его выпадение в речи нужно было особо обозначить. В тексте употреблена также устаревшая форма третьего лица единственного числа *watcheth* (вместо *watches*). Синтаксис стихотворения тоже отличается архаичностью и торжественностью. Отметим прямые обращения к луне в первом стихе, отрицательную форму без вспомогательного глагола *warms not*.

Особо выделяется форма *watcheth*. Окончание *-eth* в третьем лице вообще более архаично, чем формы второго лица единственного числа, и употребляется в поэзии реже. В отличие от *-st* второго лица, оно не обязательно; характерно, что в разбираемом тексте автор употребил его только однажды, все другие глаголы в третьем лице имеют обычное окончание *-s*. Употребление *watcheth* вместо *watches* не подсказано никакими требованиями размера или рифмы. Можно предположить, следовательно, что эта форма передает какой-то смысл. Действительно, между этим глаголом и остальными наблюдается смысловой контраст. Глаголы, имеющие окончание *-s*, все создают образ луны (и воспоминаний о прошлом счастье, подобных лунному свету). Глагол *watcheth* вводит человека, наблюдателя. Он обозначен метонимически — *Sorrow*, с заглавной буквы и без артикля, то есть Печаль. Это не просто какой-то печальный человек, это сама печаль с тоской смотрит на холодное ночное небо. Возвышенности обозначения наблюдателя соответствует торжественная архаичность глагола; мы наблюдаем здесь своего рода стилистическое согласование.

В грамматическом построении этого стихотворения есть особенность, не связанная с какими бы то ни было архаическими чертами. Поскольку эта особенность важна для содержания текста, мы о ней упоминаем. Дело в том, что в стихотворении, тема которого — воспоминание о прошлом, все глаголы стоят в настоящем времени. На прошлое указывает существительное *past*, но ему приписаны ярко выраженные действия в настоящем: *gleams, shines, warms not*. В переводе С. Я. Маршака о прошлом сказано так: „Еще дрожит былого смутный свет, Еще мерцает, но тепла в нем нет“. Частица *еще* передает значение чего-то преходящего: свет был когда-то ярче, он еще мерцает, но придет время, когда он угаснет

(то есть прошлое забудется?). Ничего похожего в оригинале нет: и луна, и воспоминания сияют в настоящем. В этом стихотворении для поэта прекрасна сама печаль, похожая на свет луны, а не те события, которые были ее причиной. Передача таких эмоций — нередкое явление в романтической поэзии.

Отметим в заключение, что рассмотренная здесь архаичность грамматики не делает язык стихотворения тяжелым — оно музыкально и стройно по звучанию. Особенно выделяется последний стих: *Distinct, but distant — clear — but, oh how cold!* Параллелизм и контраст в этом стихе выражены четко, но без монотонности: противопоставленные отрезки стиха построены не совсем одинаково, причем второй, заключительный отрезок более эмоционален по структуре. Передать этот неполный параллелизм, придающий эмоциональную напряженность заключительному стиху, не всегда удается переводчикам. В старом переводе А. К. Толстого смысл стиха передан точно, но параллелизм структур слишком монотонен: „Видна, но далека, светла, но холодна“. В переводе С. Я. Маршака ритмика повторена очень точно, но переставлены смысловые акценты и отсутствует эмоциональность: „Чист, но безжизнен, ясен, но далек“.

В том же стихе есть еще одна замечательная особенность, которую, видимо, невозможно отразить в переводе. Противопоставленные слова *distinct — distant, clear — cold*, выступающие как окказиональные антонимы, чрезвычайно сходны по звуковому составу, их согласные почти тождественны. Это сходство звучаний усиливает по контрасту контекстовое противопоставление значений.

§ 2. Глагольные формы

Рассмотрим употребление глагольных времен и модальных глаголов в одном из известных сонетов Уильяма Шекспира (1564—1616), сонете шестьдесят пятом.

SONNET LXV

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality o'er-sways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,

Whose action is no stronger than a flower?
 O, how shall summer's honey breath hold out
 Against the wreckful* siege of battering days,*
 When rocks impregnable are not so stout,
 Nor gates of steel so strong, but time decays?*

O fearful meditation! where, alack,
 Shall Time's best jewel* from Time's chest lie hid?
 Or what strong hand can hold his swift foot back?
 Or who his spoil of beauty can forbid?
 O, none, unless this miracle have might,
 That in black ink my love may still shine bright.

wreckful — разрушительный

battering days — слово days передает здесь ход времени

decay — глг. decay 'разлагаться', 'приходить в упадок' здесь выступает как переходный: 'приводить в упадок, разрушать' (устаревшее употребление)

Time's best jewel — люди — драгоценности, принадлежащие Времени, и лучшая из них — возлюбленная поэта. Скупец Время прячет эти драгоценности в свой сундук (так поэт изображает смерть).

Прекрасный сонет Шекспира заслуживает самого глубокого и тщательного анализа. Здесь, однако, будет рассмотрена лишь одна его особенность, а именно употребление глагольных времен и модальных глаголов; будет показано, что эти языковые явления играют немаловажную роль в передаче содержания.

Текст построен на чередовании двух времен — будущего и настоящего общего вида (Indefinite). С помощью настоящего времени выражены общие истины, например: *sad mortality o'er-sways their power*.

Так происходит всегда, говорит поэт, движение времени неотвратно, оно несет гибель всему существующему. В стихотворении, однако, преобладает будущее время. Вообще говоря, будущие времена, неупотребительные в прозаическом повествовании, не столь редки в стихах, где они передают надежды, опасения, мечты лирического героя. В сонетах Шекспира будущее время встречается довольно часто. Обратимся к его функции в сонете шестьдесят пятом. На первый взгляд кажется, что она та же, что функция настоящего времени: будущее

время передает те же общие истины, переплетаясь с настоящим. Чтобы в этом убедиться, достаточно рассмотреть первый катрен (четверостишие) сонета. Тем не менее будущее время вносит в текст новый оттенок мысли. Настоящее время, как известно, может выражать суждения, не связанные с моментом речи, а относящиеся ко всем временам: „Луна вращается вокруг Земли“, „Все люди смертны“. Такие высказывания объективны, в них исчезает личность говорящего. Будущее же время по своей природе связано с какой-то точкой отсчета — моментом речи. Поэтому будущее время субъективно; отнесение высказывания к моменту речи — это также отнесение его к личности говорящего. Употребляя глаголы в будущем времени, автор высказывает уже не общие, вечные истины, а свои собственные мысли, наблюдения, чувства. Высказывания в будущем времени как бы исходят от самого Шекспира. Характерно, что в них идет речь не о времени и гибели вообще, а о гибели, грозящей близкому человеку — прекрасному существу, подобному цветку или драгоценному камню. Будущее время, следовательно, помогает внесению в содержание сонета личной ноты, передаче тревожного и глубокого чувства поэта. Небезразлично для смысла также употребление в третьем лице вспомогательного глагола *shall* вместо ожидаемого *will*. Во всяком случае, современный читатель, привыкший к четким правилам употребления этих глаголов, усматривает в таких случаях отклонение от нормы и в связи с этим передачу дополнительной информации. Но и в эпоху Шекспира, несмотря на отсутствие таких правил, глагол *shall* нередко сохранял значение модальности. Так обстоит дело и в сонете шестьдесят пятом: модальное значение долженствования в глаголе оживает, и высказывания приобретают оттенок неотвратимости, независимости от воли человека.

В последних двух стихах катрена будущее время исчезает, но не заменяется объективным, безличным настоящим. Его место занимают сочетания с модальным глаголом *can*, приближающие лирическое повествование к моменту речи и вместе с тем вносящие оттенок неуверенности. Если бы вместо *who ... can forbid* стояло *who shall*, это значило бы, что действие все же будет совершено, тогда как глагол *can* в этом обороте указывает на невозможность совершения действия. Наконец, в за-

ключительном стихе сонета находим модальный глагол *тау*. Он выражает неуверенность: поэт не знает, как примут его стихи потомки. Но, с другой стороны, глагол *тау* употреблен не в риторическом вопросе-восклицании, как выше глагол *сап*, а в утверждении; он выражает не невозможность, не отчаяние, а надежду. В заключительном дистихе выражена основная мысль сонета — утверждение силы поэзии, преодолевающей могучее время. Глагол *тау* как бы ослабляет это утверждение, но его воздействие преодолевается образами света, соединенными с коннотацией радости, в словах концовки — *shine bright*.

§ 3. Именные формы; артикль

Экспрессивную функцию в тексте выполняют не только глагольные, но также именные формы, в частности местоимения и артикли.

Смысловые и экспрессивные возможности артикля можно показать на примере отрывка из поэмы Т. С. Элиота *East Coker* (название места; часть большой философской поэмы «Четыре квартета», другой отрывок из которой — «Голоса моря» — был рассмотрен выше).

In my beginning is my end. In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored, or in their place
Is an open field, or a factory, or a by-pass.
Old stone to new building, old timber to new fires,
Old fires to ashes, and ashes to the earth
Which is already flesh, fur and faeces,
Bone of man and beast, cornstalk and leaf,
Houses live and die; there is a time for building
And a time for living and for generation
And a time for the wind to break the loosened pane
And to shake the wainscot* where the field-mouse trots
And to shake the tattered arras* woven with a silent
motto,
In my beginning is my end...

wainscot — панель, обшивка внутренней стены (может быть из дерева или другого материала)

arras — гобелен, драпировка

В отрывке идет речь об изменчивости мира, о круговороте созидания и разрушения, жизни и смерти, о смене поколений. Биографы поэта сообщают нам, что поэма озаглавлена названием деревни (East Coker), которая когда-то принадлежала предкам поэта и которую он посетил в 1937 году. Некоторые детали текста позволяют представить себе старый, заброшенный дом, связанный с началом рода поэта и наводящий его на мысли о конце всего, что имеет начало. Смысл стихотворения, однако, должен восприниматься и без комментария; именно таковы намерения любого поэта. Как все творчество Т. С. Элиота, отрывок довольно сложен, его понимание требует внимательного, вдумчивого прочтения. Такое прочтение убеждает нас, что немалую роль в передаче содержания текста играет артикль.

Характерной чертой первых десяти строчек отрывка является почти полное отсутствие определенного артикля. Он встречается здесь лишь в сочетании *the earth*, где не выполняет никакой смысловой функции: нормально *earth* употребляется только с определенным артиклем, а там, где нет выбора, нет и передачи информации. Остальные существительные текста даны либо с неопределенным артиклем, либо (чаще) без артикля. Чтобы понять общий смысл этой особенности построения текста, посмотрим на значение артиклей в плане закреплённости в пространстве и времени предмета или явления, обозначенного сочетанием существительного с артиклем. Определенный артикль указывает, что существительное обозначает предмет, известный по крайней мере говорящему (обычно также и слушающему). Известность предполагает в большинстве случаев ориентацию относительно предмета и явления, то есть знание его положения во времени и пространстве. Определенный артикль придает денотатам существительных признак фиксированности, устойчивости; определяя их положение во времени, он как бы вырывает их из вечной изменчивости временного потока. Неопределенный же артикль такого значения не несет. Значение неопределённости во всех ее оттенках, свойственное артиклю *a (an)*, точно отвечает представлению об изменчивости и движении. Предметы, обозначенные словами *an open field*, *a factory*, *a by-pass*, даны как новые для читателя, появляющиеся, исчезающие, сменяющие друг друга. Сходную функцию имеет

отсутствие артикля, очень частое в тексте. Мы находим в нем существительные во множественном числе: houses, fires, ashes; обозначения материала или вещества: stone, flesh, fur, faeces, bone. Очень выразительны сочетания, в которых артикль опускается перед названиями материальных предметов: man and beast, cornstalk and leaf. В результате предмет как бы становится веществом, теряет отчетливость границ.

Отметим, что текст насыщен глаголами, переходными и непереходными, выражающими изменение состояния. Эти глаголы образуют непрерывную цепочку: rise and fall, crumble, are extended, removed, destroyed, restored. Они являются основным средством передачи непрерывной изменчивости вещей; но существительные с неопределенным артиклем или без артикля включаются в тот же смысловой ряд, создавая образ чего-то неустойчивого, текучего.

Слова in my beginning is my end, восходящие к изречению древнегреческого философа Гераклита, заслуживают особого комментария. Употребленное в начале поэмы притяжательное местоимение my своей отнесенностью к лицу нарушает, казалось бы, общее значение неустойчивости и определенности, выраженное в первых десяти строчках. Контекст убеждает нас, однако, что „мой“ относится здесь к любому человеку, более того, к любому живому существу, предмету, явлению природы. Те же слова в конце отрывка звучат несколько иначе: в зале с разбитым окном, вытканные на выцветшем гобелене, они теснее связаны с лирическим героем стихотворения. Все же и здесь эти слова относятся не только к нему: это девиз рода и вместе с тем мысль, высказанная разными людьми в разные времена.

Вопросы и задания

1. Выделите грамматические и лексические архаизмы в стихотворении Байрона «Солнце бессонных». Что они добавляют к содержанию и эмоциональной окрашенности текста?

2. Проанализируйте построение и содержание заключительной строчки того же текста.

3. Выделите в сонете Шекспира формы настоящего времени (Present Indefinite). Какие из значений, свойственных этой грамматической форме, они выражают? (Ответ сверьте с учебником грамматики.)

4. Проанализируйте содержание высказываний сонета, содержащих глаголы в настоящем времени. К какому реальному моменту или периоду времени они относятся?

5. Выделите в том же тексте предложения, где глагол стоит в будущем времени. Проанализируйте их содержание. Отличаются ли они по смыслу от высказываний в настоящем времени? (При ответе нужно принять в расчет и эмоциональную окраску высказываний, и их отнесенность к тому или иному периоду или моменту времени.)

6. Сравните значения глаголов *can* и *may* в сонете на фоне их обычных значений, зафиксированных в грамматике.

7. В отрывке из поэмы Элиота определите частоту употребления артиклей *a* и *the*: а) в первых десяти строчках, б) в трех последующих. (Берется отношение числа артиклей к числу слов.) Покажите, в чем заключается основной смысл различия в распределении артиклей в этих отрезках текста.

8. Прокомментируйте случаи отсутствия артикля: а) с точки зрения грамматических правил, б) с точки зрения смысла высказываний.

9. Какие артикли и в каких случаях употребляются со словом *wind*? Объясните, что значит употребление его с определенным артиклем в одиннадцатой строчке отрывка.

10. В тексте дается перечисление различных предметов, возникающих и исчезающих в ходе времени. О чем в этом перечислении чаще всего идет речь? Выделите слова, относящиеся к этому основному предмету (тематические слова), свяжите их значение с содержанием отрывка и с его подтекстом. Покажите, какие артикли употреблены со словами тематического ряда, и объясните смысл их употребления.

11. Отрывок из поэмы Элиота дан в настоящем времени. Каково значение этой формы? Одинаково ли оно на протяжении всего текста?

§ 4. Синтаксис

Синтаксис обладает более широкими экспрессивными возможностями, чем морфология, так как допускает больше выбора и более непосредственно связан с мыслью.

Одним из основных средств построения поэтического текста является, как известно, **п о в т о р**. В предыдущих разделах мы встречались с повторами ритмических структур (размер), со звуковыми повторами (рифма, парарифма, аллитерация, ассонанс). Большое место в поэзии занимают также повторы на уровне построения предложений. Это может быть повторение одного из членов предложения (перечисление) и его частный случай, наиболее характерный и яркий, — повторение одного и того же слова. В других случаях это повторение той или иной модели словосочетания (параллелизм), часто с небольшими отклонениями, делающими синтаксический повтор подобным рифме, — в нем соединяются различие и сходство. В этой области

явлений существует теснейшая связь между синтаксисом и семантикой. Если смысловую нагрузку несут даже звуковые повторы, в лингвистическом отношении находящиеся под уровнем слов и не связанные с границами морфем, то осмысленность языковых явлений резко возрастает на уровне функции слов в предложении или сочетания слов между собой.

Основные типы значений, выражаемых с помощью повторов и параллельных конструкций, можно определить как: а) повторение одного и того же смысла в эмпатических целях, б) кажущееся повторение одного и того же смысла, в действительности же развитие первоначальной идеи, в) сближение разных смыслов с целью выявления их общности, г) контраст, или антитеза — противопоставление смыслов. Это может быть или резкий контраст, в котором нет никакого элемента сближения, или выявление различий в том, что может показаться сходным.

К области экспрессивного синтаксиса относятся также конструкции, придающие тексту характер диалога (автора с персонажем, с читателем, с самим собой) и усиливающие его эмоциональность; это прямые обращения, вопросы, восклицания. Характерным примером является только что рассмотренное стихотворение Байрона «Солнце бессонных». Подобные приемы встречаются и в современной поэзии; вспомним, например, рассмотренное ранее (в разделе «Рифма») стихотворение Одена «Куда ты идешь?», построенное на вопросах и ответах. Как было показано, диалог, который в стихотворении ведут различные персонажи, на самом деле представляет собой внутренний диалог — размышления лирического героя.

Мы не приводим отдельных примеров всех этих явлений, так как более показательно определение смысловой и экспрессивной роли синтаксических структур в целом тексте или в его части, относительно завершенной по содержанию.

Повторы различного рода занимают важное место в поэме С. Т. Колриджа (1772—1834) «Сказание о старом мореходе» (*The Rime of the Ancient Mariner*), отрывок из которой дается ниже для анализа.

THE RIME OF THE ANCIENT MARINER

All in a hot and copper sky,
The bloody Sun, at noon,
Right up above the mast did stand,
No bigger than the Moon.

Day after day, day after day,
We stuck, nor breath nor motion;
As idle as a painted ship
Upon a painted ocean.

The Sun now rose upon the right:
Out of the sea came he, *
Still hid in mist, and on the left
Went down into the sea.

And the good south wind* still blew behind,
But no sweet bird did follow,
Nor any day for food or play
Come to the mariner's hollo!

And I had done a hellish thing,
And it would work'em woe:
For all averred, I had killed the bird
That made the breeze to blow.
Oh wretch! said they, the bird to slay,
'That made the breeze to blow!

.....

The fair breeze blew, the white foam flew,
The furrow followed free;
We were the first that ever burst
Into that silent sea.

Down dropt the breeze, the sails dropt down,
'Twas* sad as sad could be;
And we did speak only to break
The silence of the sea.

rime — вариант (этимологический дублет) слова *rhyme*.
Здесь употреблено в значении 'поэма'.

he — в поэзии слово **sun** обычно заменяется местоимением **he** вместо **it**, то есть солнце изображается как живое существо. Под влиянием классической мифологии, где выступают бог Солнца и богиня Луны, **the sun** заменяется местоимением **he**, **the moon** — **she**. С этим употреблением местоимений связываются разные признаки: солнце — сильное, действенное, луна — нежная, кроткая.

wind — произносится [waɪnd], на что указывает внутренняя рифма с **behind** (такое произношение встречается в поэзии)

'twas (it was), **hid** (hidden), **dropt** (dropped) — устаревшие формы

В поэме Колриджа рассказывается о фантастических и страшных приключениях моряка, убившего альбатроса — птицу, которую команда корабля приручила и считала приносящей удачу. Герой поэмы спасается от страшной участи лишь тогда, когда он проникается любовью ко всем живым существам. Основная часть поэмы написана от первого лица: старый мореход рассказывает свою историю „свадебному гостю“. Выбором повествователя определяется стиль поэмы. Ее язык прост и вместе с тем эмоционален: это рассказ простого человека о своих страшных испытаниях. В то же время язык поэмы необычен, далек от повседневности, в нем часты архаизмы. Это согласуется с отнесением действия в неопределенно далекие времена и с фантастичностью сюжета. Еще одна черта текста — мелодичность стиха, большое количество звуковых повторов (внутренняя рифма, аллитерация, ассонанс).

Повторы и параллелизмы в синтаксических конструкциях характеризуют поэму с начала до конца; мы находим их и в отрывке, выбранном для анализа.

В отрывке встречаются словесные повторы: **day after day, a painted ship upon a painted ocean, down dropt... dropt down**. Наблюдаются также повторы синонимические: **rose upon the right, out of the sea came he**. Целью повторов, помимо эвфонии, является усиление чувства или образа, создаваемого словом. Повторяется и целый стих: **That made the breeze to blow**. Здесь повторение играет не только усиливающую роль: одно и то же соче-

тание слов выступает с разными интонациями, как передача чужой речи и как прямая речь.

В отрывке есть интересный случай повторения слов (вместе с повторением структуры предложения) с зеркально-симметричным порядком слов, так называемый хиазм: Down dropt the breeze, the sails dropt down (A — B — C — D — B — A).

Более характерно для выбранного отрывка повторение синтаксических структур, заполненных разными словами (часть слов может повторяться). На повторении структур, например, построен стих: The fair breeze blew, the white foam flew (the + Adj. + N + Vpast; the + Adj. + N + Vpast). Глаголы в этих симметричных полустихиях рифмуются, так что стих распался бы на две абсолютно симметричные части, если бы не соединяющая обе части аллитерация на f. Между прочим, аллитерация в этой строчке очень сильна: все слова (кроме артикля) начинаются на губные согласные f, b, w. Симметрия построения стиха в сочетании с этим подбором звуков помогает представить себе ровный шум попутного ветра, плеск волн, быстрое движение корабля. В следующем стихе аллитерация еще усиливается: The furrow followed free.

Параллелизм структур в этом случае сближает смысл симметричных отрезков текста. В поэме встречаются и случаи параллелизма — антитезы, созданные употреблением антонимов. Таковы структуры, завершающие первый и третий стихи во второй строфе отрывка: upon the right, on the left. В той же строфе находим антонимический структурный хиазм во втором и четвертом стихах: Out of the sea came he — Went down into the sea.

В этой строфе рассказывается, что корабль, счастливо вырвавшись из южных льдов, двинулся на север (моряки приписывают удачу появлению альбатроса). Восток теперь направо по ходу корабля, запад — налево. Употребление контрастных параллелизмов придает поэтическую силу выражению этого факта, простого, но очень важного в повествовании.

Вопросы и задания

1. Выделите лексические и грамматические архаизмы в отрывке из поэмы Колриджа «Сказание о старом мореходе». Какова их функция в тексте? Сравните употребление архаизмов в данном тексте

и в рассмотренном ранее стихотворении Байрона «Солнце бессонных».

2. Прокомментируйте случаи повтора в том же тексте. Что выражают повторы вообще и в каждом отдельном случае?

3. Найдите и прокомментируйте случаи антитезы. Покажите как в антитезе соединяются сходство и различие, учитывая особенности как формы, так и содержания.

Р а з д е л 3

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛЕКСИКИ

Помимо своего отношения к обозначенным предметам и явлениям, слова входят в систему многообразных отношений, связывающих их между собой. Это прежде всего языковые отношения синонимии, антонимии, явление многозначности, а также сочетаемость слов. Все эти явления используются как выразительные средства в поэтическом тексте.

§ 1. Синонимия

В поэзии встречается, естественно, использование синонимов для того, чтобы разнообразить речь и по звучанию, и по оттенкам значения, или стилистической окраске. Так Байрон в стихотворении «Солнце бессонных» употребляет глаголы-синонимы *glow*, *gleam*, *shine*, существительные *beam*, *rays*. В отрывке из поэмы Колриджа находим стоящие рядом синонимы *kill* (нейтральное) и *slay* (архаизм). Синонимы в этой функции, однако, характеризуют не только поэзию, но и прозу, причем даже в большей степени.

В поэтических текстах можно проследить более тонкое и своеобразное явление — возникновение о к к а з и о н а л ь н о й с и н о н и м и и. Сближение значений, приводящее к такой синонимии, происходит двумя путями: с помощью семантического контекста и путем выявления звуковой близости слов, например при употреблении слов в рифме.

Значение текста в целом помогает нам выявить окказиональную синонимию в стихотворении американского поэта Уильяма Карлоса Уильямса (1883—1963) «Образ в стихах» (*Metric Figure*).

METRIC * FIGURE *

There is a bird in the poplars —
 It is the sun!
 The leaves are little yellow fish
 Swimming in the river;
 The bird skims above them —
 Day is on his wings.
 Phoenix! *
 It is he that is making
 The great gleam among the poplars.
 It is his singing
 Outshines the noise
 Of leaves clashing in the wind.

metric — слово употреблено в расширенном значении, что нередко встречается в поэзии. Основой для употребления послужило словарное значение 'просодический, имеющий отношение к метрической структуре стиха'; здесь, несомненно, значением слова является 'стихотворный, поэтический'. Это доказывается, в частности, тем, что стихотворение Уильямса не имеет определенной ритмической структуры, оно написано свободным стихом, следовательно, значение 'метрический' не подходит.

figure — *зд.* рисунок, образ

phoenix — слово греческого происхождения, первоначальное значение 'пурпурный, кроваво-красный'. У древних египтян феникс — легендарная птица, живущая несколько столетий; когда к ней приближается старость, она сжигает себя на костре, потом возрождается из пепла вновь полная сил и в блеске радужных красок.

Стихотворение Уильямса представляет собой развернутую метафору: солнце уподобляется сверкающей птице, парящей в небе за листвою тополей. К этому образу добавлен образ листьев-рыб, плывущих в реке; река — это воздух, ветер над вершинами тополей, а птица-солнце скользит над этой рекой, задевая ее крыльями (именно такой полет описывает глагол *to skim*).

Слова и словосочетания текста группируются, с одной стороны, вокруг предмета описания — солнца, с другой —

вокруг основного образа стихотворения, птицы. В первую группу входят слова *sun, day, gleam, outshines*; во вторую — *bird, skims, wings, phoenix, singing*. В каждой группе слова сближаются между собой; обозначения одного и того же денотата становятся контекстовыми синонимами. Отметим, что синонимии в отношениях между группами не может быть, несмотря на то, что обе они относятся к одному денотату — солнцу. Метафорические отношения основаны на различии значений слов не в меньшей степени, чем на сходстве обозначенных явлений.

Сравним существительные, обозначающие солнце. Слово *day* приравнивается к слову *sun* с помощью метафоры *bird: a bird... is the sun... — The bird skims above them — Day is on his wings*. Во многих языках существует древняя этимологическая связь между обозначениями солнца и дня; в современном же английском языке это разные слова, их равнозначность создается контекстом.

Слово *bird* сближается с *phoenix*. Правда, синонимии здесь не возникает: *bird* относится к *phoenix* как род к виду. Все же, как это всегда происходит при метафорическом употреблении, значение слова *bird* воспринимается несколько иначе, чем обычно: отступают на задний план реальные, конкретные признаки птицы, выделяется образ парения в небе. С другой стороны, отнесенность к тому же денотату обозначения *phoenix* вносит в контекстовое значение *bird* признак радужного блеска перьев.

Особый интерес представляет образное сближение света и звука в конце стихотворения.

Птица-феникс излучает блеск: *he... is making the great gleam among the poplars*. Блеск, таким образом, оказывается частью образа (и предмета). То же сияние обозначено словом *singing*; таким образом, *gleam* и *singing* выступают в тексте как близкие окказиональные синонимы. Свет и звук сливаются в едином образе. Такое словоупотребление называется **синестетическим**; оно основано на психологическом единстве чувственных восприятий, получившем название **синестезии**. Образ звука, обозначенный словом *singing*, не менее ярок, чем образ света; „пение“ солнца сопоставлено с шумом листьев — *the noise (/Of leaves clashing in the*

wind). Поэт смело соединяет между собой слова, обозначающие звук, — singing и noise — с помощью глагола outshine; это слово делает еще более глубоким взаимопроникновение образов света и звука.

Как мы видели, окказиональная синонимия возникает здесь в контексте, ее создают значения текста как целого и отдельных словосочетаний, звуковая же оболочка слов не играет роли. Иначе обстоит дело в следующем тексте, предлагаемом для анализа, — в отрывке из знаменитого стихотворения *The Bells* американского поэта Э. По, где значения сближаются в рифмах.

Заглавие стихотворения переводится по-разному. Простой перевод «Колокола» не совсем точен, так как в первой части стихотворения речь идет не о колоколах, а о бубенчиках на санном выезде (в английском языке обозначаются тем же словом bells). Существует перевод «Колокола и колокольчики», но по сравнению с заглавием оригинала он слишком длинен, а это не безразлично для произведения, построенного на звукописи. Наиболее удачен, видимо, перевод В. Я. Брюсова — «Звон».

Edgar Allan Poe

THE BELLS

Hear the sledges with the bells —
Silver bells!

What a world of merriment their melody foretells!
How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars that oversprinkle
All the heavens, seem to twinkle
With a crystalline delight;
Keeping time, * time, time,
In a sort of Runic * rhyme,
To the tintinnabulation that so musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells —
From the jingling and the tinkling of the bells.

keep time — звучать в такт

runic — основное значение этого слова 'рунический', то есть написанный рунами (древнегерманское письмо).

Здесь, очевидно, использовано другое, более древнее значение слова *gipe* — 'тайна'; 'рунический' значит тогда 'таинственный, волшебный'. Сочетание *Runic ghyupe* (*ghyupe* в смысле 'стихи, песня') может напомнить также о древнегерманских стихах с их своеобразным ритмом и богатыми аллитерациями.

Отрывок представляет собой первую строфу, точнее, часть, длинного стихотворения. Всего в стихотворении четыре неравных части: в первой 14 строк, во второй 21, в третьей 34, в четвертой 44. Отдельные строчки тоже не равны по длине.

В каждой части изображается звон разных колоколов: в первой — звон серебряных бубенчиков санной упряжки в ясную зимнюю ночь, во второй — венчальный звон золотых колоколов, в третьей медные колокола (в оригинале бронзовые) бьют тревожный набат, в четвертой звучит погребальный звон железных колоколов. Звон как будто нарастает и усиливается: каждая следующая часть длиннее предыдущей и в каждой все больше повторений ключевого слова *bells*. Части стихотворения отвечают эпохам в жизни человека. Первая — беззаботная радость детства и ранней юности, вторая — счастье любви, третья — тревоги и борьба зрелости, четвертая — смерть.

Все картины и образы текста — звуковые, зрительные образы даются в виде случайных деталей, чаще угадываются из подтекста. Можно сказать, что действие стихотворения разворачивается не в обычном зрительном, а в звуковом пространстве.

Все стихотворение построено на звукописи: в нем не только рассказывается о звоне, но и изображается звон. Для этого использованы повторы, аллитерации, ассонанс, рифмы. В ткань звукописи входят как звукоподражания — *tinkle*, *jingle*, *tintinnabulation*, так и слова, не обозначающие звука, но подходящие по фонемному составу для создания звуковой картины. Именно в этом случае возникают окказиональные сближения значений.

Звукоподражательное *tinkle* 'звенеть', повторенное трижды для усиления изобразительной силы, оказывается в конце стиха. С ним точно рифмуются слова, не обозначающие звуков — *oversprinkle* 'забрызгать' (звезды „забрызгали“, усыпали небо) и *twinkle* 'мерцать'.

Таким путем образ звучания сближается со зрительным образом мерцания звезд. В значениях слов *tinkle*, *oversprinkle*, *twinkle* выявляются не только различные, но и сходные признаки. Все эти слова обозначают многократное повторение какого-то изменчивого явления: падение брызг, переливы звука, мерцание света. В результате сближения этих слов по признаку многократности действия (заключенного, между прочим, в общем для этих слов полусуффиксе *-le*) со словами *oversprinkle* и *twinkle* связываются представления о звуке, со словом *tinkle* — представление о мерцании. Так создается синестетический образ — явление, о котором шла речь при разборе предыдущего текста. И здесь сливаются образы света и звука; соединительным звеном между ними служит серебро. Серебряные колокольчики звенят серебряным звоном и мерцают серебристым блеском. Серебристые звезды, мерцая, как будто издают звон. Выражение „ледяной воздух“ (*icy air of night*) позволяет вообразить себе (хотя это и не обязательно) искрящийся серебристый снег или иней. Все эти образы проникнуты впечатлением „хрустальной радости“ (*a crystalline delight*). Эпитет „хрустальный“ относится к свету звезд. В то же время подбор звуков в этом слове включает словосочетание в звуковую картину: в этом образе и прозрачные переливы блеска, и хрустальный звон. Для внимательного читателя в нем содержится также аллюзия — воспоминание о древнем представлении о „музыке сфер“, о звоне хрустальных сфер, на которых находятся звезды.

§ 2. Антонимия

В стихотворном тексте может также возникать о к а з и о н а л ь н а я а н т о н и м и я. Мы уже столкнулись с этим явлением при разборе стихотворения Одена «Куда ты идешь?», где в качестве антонимов выступают пары слов *reader* — *rider*, *fearer* — *farer*, *horror* — *hearer*. Одновременно соответствующие члены каждой пары антонимов образуют в этом тексте синонимические ряды: *reader* — *fearer*, *horror*; *rider* — *farer*, *hearer*. Слова первого ряда объединены в значении ‘пассивный, неуверенный в себе человек’, слова второго ряда объединены в противоположном значении ‘смелый, деятельный чело-

век'. Здесь окказиональная антонимия и синонимия выступают ярче, чем в разобранных стихах Уильямса и По. С другой стороны, Оден пользуется этим приемом сознательно, так что он лежит почти на поверхности; между тем выявление ненамеренных сближений и противопоставлений семантики слов может, как мы видели, тоже дать интересные результаты.

Авторы стихотворных текстов могут использовать не только окказиональную антонимию, но и антонимические отношения, закрепленные в языке. С их помощью создаются различные виды антитезы и контраста, частично показанные при разборе отрывка из «Сказания о старом мореходе» Колриджа.

Рассмотрим в дополнение к сказанному об антитезе в стихах Колриджа и Одена стихотворный текст, целиком построенный на противопоставлении антонимов, как языковых, так и окказиональных, в рамках параллельных синтаксических структур. Это стихотворение английского поэта Роберта Грейвза (1895—1973) «В неясных образах» (*In Broken Images*, буквально «В разбитых образах»).

Robert Graves

IN BROKEN IMAGES *

He is quick, thinking in clear images,
I am slow, thinking in broken images.
He becomes dull, trusting to his clear images,
I become sharp, mistrusting my broken images.
Trusting his images, he assumes their relevance; *
Mistrusting my images, I question their relevance.
Assuming their relevance, he assumes the fact;
Questioning their relevance, I question the fact.
When the fact fails him,* he questions his senses;
When the fact fails me, I approve my senses.
He continues quick and dull in his clear images;
I continue slow and sharp in my broken images.
He in a new confusion of his understanding,
I in a new understanding of my confusion.

images — имеются в виду образы мысли, то есть представления, понятия

relevance — это слово переводится на русский язык как 'уместность'. Оно образовано от *relevant* 'уместный', 'имеющий отношение к какому-то делу, вопросу', которому противопоставлено *irrelevant* 'не относящийся к данному делу, вопросу'. Здесь слово *relevance* нужно понимать как 'соответствие образа действительности', 'правильность понимания вещей'.

when the fact fails him (me) — когда факт нас подводит, то есть оказывается не тем, чего мы ожидали

Стихотворение Грэйвза имеет философский характер. В нем представлены два персонажа, каждый со своим способом мышления; один из них — сам поэт, лирическое „я“, другой — некто „он“, здравомыслящий и ограниченный, воплощающий в себе всех, кто противостоит поэзии. „Он“ мыслит быстро, образы его мысли четки, но „он“ слишком доверяет тому, что думает, слишком самонадеян. „Он“ не сознает, что мир сложнее четкой системы его узких понятий, не знает, что его кажущееся понимание — на самом деле путаница. Поэт мыслит медленно, его образы „сломаны“, сложны. Он сомневается в своем понимании, он радуется, когда факты не отвечают его ожиданию, он не считает себя обладателем окончательной истины.

Стихотворение построено настолько оригинально, что его можно назвать экспериментальным. Оно состоит из семи двустиший; стихи в каждом двустишии имеют абсолютно тождественную синтаксическую структуру. Шесть двустиший из семи оформлены также повтором слова в конце стиха, заменяющим рифму. Седьмое, заключительное двустишие отличается от прочих — финальные слова его стихов различны; это *understanding* и *confusion*.

В тексте использован целый ряд антонимов, занимающих одинаковые места в параллельных структурах: *quick* — *slow*, *clear* — *broken*, *dull* — *sharp*, *trust* — *mis-trust*, *assume* — *question*, *question* — *approve* (языковая антонимия), *confusion* — *understanding* (контекстовая антонимия). Такое симметричное распределение антонимов, языковых и контекстовых, усиливает и обостряет противопоставление, лежащее в основе содержания текста.

Ключевой парой среди всех этих противопоставлений являются, несомненно, *understanding* и *confusion*. Это видно из того, что они помещены в последнее двустишие

стихотворения и образуют его концовку. Эти два слова, однако, не только противопоставлены, но и объединены в рамках текста: они помещены в двустиишии на те позиции, где в предыдущих двустиишиях стоят одни и те же слова (images — images, relevance — relevance, fact — fact и т. д.).

Следует также учесть, что в каждом стихе двустиишия члены этого противопоставления соединены между собой предлогом of: confusion of understanding, understanding of confusion. Итак, understanding и confusion одновременно противоположны и близки, это антонимы и окказиональные синонимы. Такая противоречивость в употреблении слов останавливает внимание и заставляет задуматься. О противоположности этих слов уже говорилось; это противопоставление между поэтическим и непэтическим мышлением, лежащее в основе стихотворения. Что касается близости между understanding и confusion, то выявить и определить ее сложнее. Можно предложить такое истолкование этого парадокса. Противопоставление мировоззрения поэта и обывателя в конце текста обостряется. Одновременно, однако, эти мировоззрения неожиданно сближаются между собой. Все стихотворение представляет собой осуждение обывателя и одобрение поэта. Но одобрение это не безоговорочно, в нем чувствуется ирония. При всей остроте неспешной мысли поэт все же приходит к путанице; не случайно confusion — последнее, завершающее слово текста.

Вопросы и задания

1. Объясните, что такое окказиональное изменение значений, окказиональная (контекстовая) синонимия, окказиональная антонимия. Проиллюстрируйте объяснение примерами из художественных текстов.

2. С помощью каких слов и словосочетаний в стихотворении Уильямса *Metric Figure* обозначено солнце? Какие признаки, реальные или воображаемые, вносят различные обозначения в образ солнца?

3. Какие общие черты можно обнаружить между данным текстом и рассмотренным ранее стихотворением Лоуэлл «Ночные облака»: а) по стихотворной форме, б) по системе образов?

4. Покажите, как в стихотворении По *The Bells* близкое звучание слов создает семантические связи между ними.

5. Проанализируйте с точки зрения окказиональной синонимии ранее рассмотренный отрывок из стихотворения Шелли *When the Lamp Is Shattered*.

как у огненных драконов. Предмет этого образа не назван, но он восстанавливается из контекста. Из первого предложения мы узнаем, что светит осенняя луна, в названии стихотворения есть слово *ветер*. Ясно, следовательно, что „драконья чешуя“ на воде — это рябь, поднятая осенним ветром и сверкающая в лунном свете.

В теоретических рассуждениях по поводу метафоры обычно говорится, что метафорическое употребление слов вызывает в сознании воспринимающего текст синтез двух образов — представлений о предмете метафоры (*tenor*) и ее образе (*vehicle*). Во многих случаях это действительно так. В только что приведенных примерах из Шелли и Эми Лоуэлл как раз и наблюдается синтез наглядных образов грома и смеха, ночного пруда под ветром и чешуйчатой спины дракона. В ряде случаев, однако, предметом или даже образом метафоры оказывается не чувственно воспринимаемое явление, а мысль, эмоция или отношение, как в выражении Шекспира *Pluck from the memory a rooted sorrow* («Макбет», акт V, сцена 3), где абстрактные понятия памяти и горя соединяются с конкретным образом чего-то вырванного с корнем (растения, скорее всего сорной травы). В описании зимнего дня у американской поэтессы Эмили Дикинсон (*Emily Dickinson, The Sky Is Low*) движения неживых предметов описываются как чувства и размышления (персонификация): *A travelling flake of snow / Across a barn or through a rut / Debates if it will go*. В таких случаях в воображении происходит не синтез двух чувственных образов (зрительных, слуховых и т. п.), а обогащение абстрактных идей конкретными образами (пример из Шекспира) или очеловечивание явлений окружающей действительности (пример из Дикинсон).

Метафора, как правило, играет ведущую роль в стихотворном тексте. С помощью метафор выявляются основные идеи текста. Нередко стихотворение целиком представляет собой развернутую метафору, как мы видели на примере стихов «Ночные облака» и «Ветер и серебро» Эми Лоуэлл, «Образ в стихах» Уильяма Карлоса Уильямса.

Рассмотрим на примерах включение метафор в стихотворный текст и их функцию. Первым послужит стихотворение Оскара Уайльда (1856—1900) *The Harlot's House* («Дом распутницы»).

THE HARLOT'S * HOUSE

We caught the tread of dancing feet,
We loitered down the moonlit street,
And stopped beneath the harlot's house.

Inside, above the din and fray, *
We heard the loud musicians play
The "Treues Liebes Herz" * of Strauss. *

Like strange mechanical grotesques,
Making fantastic arabesques,
The shadows raced across the blind.

We watched the ghostly dancers spin
To sound of horn and violin,
Like black leaves wheeling in the wind. *

Like wire-pulled automatons,
Slim silhouetted skeletons
Went sidling through the slow quadrille.

They took each other by the hand,
And danced a stately saraband;
Their laughter echoed thin and shrill.

Sometimes a clockwork puppet pressed
A phantom lover to her breast,
Sometimes they seemed to try to sing.

Sometimes a horrible marionette
Came out, and smoked its cigarette
Upon the steps like a live thing.

Then, turning to my love, I said,
"The dead are dancing with the dead,
The dust is whirling with the dust."

But she — she heard the violin,
And left my side, and entered in;
Love passed into the house of lust.

Then suddenly the tune went false,
The dancers wearied of the waltz,
The shadows ceased to wheel and whirl.

And down the long and silent street,
The dawn, with silver-sandalled feet,
Crept like a frightened girl.

harlot — слово книжного или высокого стиля, обозначающее продажную женщину, распутницу

fray — шумная ссора, драка (архаизм). Здесь употреблено как экспрессивный синоним к *din* и значит, скорее, 'нестройный шум, крики'.

"Treues Liebes Herz" (нем.) — „Верное любящее сердце“

Strauss — Иоганн Штраус (1825—1899), немецкий композитор, „король вальса“

wind — это слово произносится здесь [waɪnd]; употреблен поэтический вариант произношения

В стихотворении Оскара Уайльда звучит сатира на мораль и нравы буржуазного общества. Автор дает символическое, условное изображение дома распутницы, противопоставляя продажным чувствам, фальшивому веселью истинную красоту и любовь. Поэт и его возлюбленная чужды миру, воплощенному в доме распутницы, они находятся снаружи и видят танцующих в доме лишь как тени на оконных шторах, слышат только отзвуки музыки. Когда „она“ — возлюбленная поэта или просто любовь — входит в дом, привлеченная звуками скрипки, танец кончается, на улице начинается рассвет.

Стихотворение отличается изысканностью построения и языка. Оно разделено на двенадцать трехстиший, связанных попарно рифмовкой последнего стиха. Размер стихотворения — четырехстопный ямб; заключительный стих выделен тем, что содержит только три стопы. Употреблены точные и звучные рифмы, есть аллитерация (*slim silhouetted skeletons, wheel and whirl, silent street* и др.).

Весьма примечателен словарь текста, в нем мы находим очень много заимствованных и просто иностранных слов, чужеземное происхождение которых ясно чувствуется в английской речи. Среди них немецкое название

мелодии, немецкая фамилия композитора, слово немецкого происхождения waltz, слова французского происхождения grotesques, arabesques, silhouette(d), quadrille, marionette, cigarette с их своеобразным написанием и ударением на последнем слове, такие необычные слова, как saraband (из испанского) и automaton (из греческого). Эти слова часто выносятся в рифму: house — Strauss, grotesques — arabesques, automatons — skeletons, quadrille — shrill, marionette — cigarette. Подбор лексики придает тексту окраску чего-то искусственного и необычного, соответствующего изображаемой картине. Характерно, что в отрезках текста, противопоставленных этой картине по смыслу, почти нет экзотических слов; их совсем нет в заключительном трехстишии, где поэт как бы отворачивается от освещенных окон дома и смотрит на тихую рассветную улицу.

Звуковая организация и выбор лексики играют важную роль в построении текста, но ведущей чертой все же является образность, создаваемая метафорами и сравнениями. Образы не только усиливают, но и создают содержание текста.

Первая и вторая строфы дают экспозицию стихотворения и основное его противопоставление — „мы“ на улице, освещенные луной, и шум внутри дома — музыка, нестройные крики, смех. В третьей строфе появляются „они“ — гости дома, представленные в виде движущихся теней на шторах. В этой строфе находим первый синтетический образ текста — сравнение танцующих с гротескными механическими куклами (в тексте употреблено метонимическое выражение „механические гротески“). Дальше „призрачные танцоры“ сравниваются с черными листьями, кружащимися под ветром. Это сравнение уводит читателя в сторону от образа механизмов, но не противоречит общей идее: черные, мертвые листья, которые несет ветер, тоже представляют собой движение неживого. В следующей строфе развиваются образы механических людей и мертвого движения: танцоры здесь изображены как автоматы на проволоках и как движущиеся скелеты. Дальше идет речь о марионетке с часовым механизмом (clockwork puppet). Все эти образы включают в себе зрительную достоверность, можно восстановить предмет сравнений и метафор: сквозь складки штор движения танцующих могут показаться неестественными,

их фигуры — слишком тонкими, иногда могут быть видны только быстро движущиеся темные пятна, чем-то напоминающие летящие листья. С этими полуфантастическими образами соединяется эмоционально-оценочный момент, составляющий основное содержание метафор и сравнений.

Восьмая строфа на первый взгляд продолжает развитие картины, изображающей танцующих марионеток; в ней находим в качестве образа метафоры слово *marionette*, синоним употребленного выше *puppet*. На самом же деле образная цепочка стихотворения получает здесь неожиданный парадоксальный поворот. Повторяющийся образ метафор и сравнений — автомат, марионетка — становится здесь не образом, а предметом метафоры. Гость дома не просто похож на марионетку, он и есть марионетка. Это не живое существо, а неодушевленный предмет, к нему относится местоимение среднего рода (*its cigarette*). Более того, о госте-марионетке говорится, что он выглядит „как живой“ (*like a live thing*). Восьмая строфа становится кульминационной в стихотворении. В ней же находим первый эмоциональный эпитет текста *horrible* ('ужасный, отвратительный'). До сих пор оценка изображенного оставалась в подтексте, впечатление чего-то страшного создавалось нагнетанием странных и отталкивающих образов, здесь оно выражено прямо.

Вслед за кульминацией появляются зрители картины „мы“ (в первой строчке были только упомянуты). Лирический герой стихотворения подводит итог увиденному: „Мертвецы танцуют с мертвецами“. Затем следует развязка — разрушение неживого, фальшивого, порочного веселья при появлении настоящей любви. И в заключительном трехстишии появляется новый образ, резко отличающийся от предыдущих. Предметом описания здесь является утренняя заря, рассвет (*the dawn*). Заря предстает в образе робкой девушки; в серебряных сандалиях она тихо пробирается по длинной молчаливой улице. Этот образ приносит с собой впечатление свежести, чистоты, и это впечатление остается, так как выражено в последней строфе. Но рассвет в стихотворении — это не яркий свет солнца, разгоняющий ночные призраки. Рассвет похож на испуганную девушку, как говорит нам последняя строчка стихотворения; и эта строчка звучит тихо — и по смыслу, и потому, что в ней очень простые слова, и, наконец, потому, что она короче всех других.

Стихотворение как будто замирает на негромкой ноте. Цепочки и противопоставления метафор в тексте выражают, таким образом, определенную моральную и эстетическую позицию — ужас перед пороком и грустное восхищение красотой чувств, находящейся в опасности.

Мы уже встречались с примерами стихотворений, представляющих по своему содержанию не что иное, как развитие метафоры (*Night Clouds, Metric Figure* и др.) Они разбирались здесь в других аспектах построения художественного текста; рассмотрим теперь стихотворение-метафору именно как метафору. Возьмем стихотворение американского поэта Карла Сэндберга (1878—1967) «Туман».

Carl Sandburg

FOG

The fog comes
on little cat feet.

It sits looking
Over harbor and city
on silent haunches *
and then moves on.

silent haunches — sit on the haunches (о животных) — сидеть, опираясь на задние ноги. Эпитет *silent* употреблен здесь метонимически: to sit on silent haunches = to sit on the haunches silently.

В этом стихотворении, чрезвычайно коротком (6 строк, 21 слово, считая служебные), дается метафорическое описание тумана в приморском городе. Стихотворение написано свободным, нерифмованным стихом, что, как мы видели, является характерным для современных стихов-метафор.

Основной предмет изображения в тексте — это туман (fog), обозначенный в заглавии и в первой строке. Реальная обстановка, окружающая предмет метафоры, определена словами *harbor, city*. Конкретизации обстановки нет, читатель может представить себе какой угодно портовый город в соответствии со своим жизненным

опытом или воображением. Сама метафора не развернута в цельный, законченный образ; она дана в виде отдельных деталей, тоже оставляющих место для воображения читателя.

Метафора вступает в силу во второй строчке, где говорится, что у тумана „кошачьи лапки“. Едва ли у воспринимающего эти слова возникает в воображении цельный образ кошки; такой образ не смог бы слиться с представлением о тумане, потому что туман — это нечто слишком большое и бесформенное. „Кошачьи лапки“ тумана действуют на воображение иначе. Возникает прежде всего представление о бесшумном приближении тумана: туман подкрадывается, как кошка. Это отвечает реальному образу тумана, так как туман не только появляется бесшумно, но и приглушает все звуки. Создается также и зрительный образ: туман уподобляется пушистой шерсти животного, возможно, сероватой или белой. Вместе с тем строчка придает туману черты живого, а эмотивно окрашенное прилагательное *little* вносит едва заметный оттенок теплоты. Таким образом, метафора первоначально направлена скорее на предмет, чем на образ; она обогащает и оживляет представление о предмете изображения.

В следующих строчках, однако, конкретизация метафоры усиливается. Туман обозначен как живое существо (очевидно, кошка), которое сидит на задних лапах и смотрит на пристань и на город. И здесь нет наглядного зрительного описания, оно и не нужно, так как разрушило бы представление о предмете изображения; но все же движения и действия, приписываемые туману, создают некий цельный образ, синтезирующий в себе черты тумана и животного. Все упомянутые в описании признаки рисуют животное, но позволяют воссоздать также исходный образ реальности: туман неожиданно подошел с моря, на какое-то время остановился у прибрежной полосы, затем стал двигаться на пристань и город.

Образы тумана и животного соединены не только реальным или воображаемым сходством, но и в речевом выражении; эпитет *silent* относится одновременно и к предмету, и к образу метафоры. Скрепление двух элементов метафоры в один с помощью слов, имеющих такого рода двойную отнесенность, представляет собой распространенное явление.

В этом плане заслуживает внимания употребление глагола *look* в третьем стихе. Здесь нет такой явной двойной отнесенности, как в случае *silent*, но употребление *look* может быть истолковано следующим способом. Прежде всего, разумеется, это слово передает взгляд воображаемой кошки. Характерно, однако, что глагол употреблен не с обычным предлогом *at*, подчеркивающим сознательную направленность взгляда, а с предлогом *over*; этим актуализируется значение 'смотреть поверх чего-либо', 'возвышаться над чем-либо' (значение глагола *to overlook*). Итак, *look (over)* описывает и образ метафоры, и ее предмет — туман поднимается над городом и портом.

Мы видим, следовательно, что метафора способна наполнить даже короткие речевые отрезки богатым образным и эмоциональным содержанием. Противоречивое и неожиданное соединение понятий в метафоре вызывает в сознании всевозможные образы и ассоциации. Они могут быть различными у разных читателей, но расхождения, как правило, не очень значительны, так как субъективность восприятия ограничивается значениями лингвистических форм. Если метафора удачна, то она выполняет свою коммуникативную функцию — передает читателю сложный комплекс образов и эмоций, созданный поэтом.

Вопросы и задания

1. Какой образ содержит более богатую информацию — одноплановый или метафорический? Проиллюстрируйте ответ примерами из текстов.

2. Кроме предмета и образа, в метафоре выделяют также основание (*ground*) — признак или признаки, общие для предмета и образа. Определите основание метафоры в стихотворении Лоуэлл «Ветер и серебро».

3. Метафора может быть обратимой, то есть предмет и образ метафоры могут меняться местами (например, «глаза как звезды» и «звезды как глаза»). Как используется обратимость метафор в стихотворении Уайльда *The Harlot's House*?

4. Считаете ли вы метафору в последней строфе того же стихотворения удачной или неудачной? Вызывает ли она в вашем воображении какое-либо конкретное представление, или же вы воспринимаете ее иначе (например, в чисто эмоциональном или понятийном плане)?

5. Какие слова и словосочетания в стихотворении Сэндберга «Туман» относятся: а) к предмету метафоры, б) к образу, в) к тому и другому одновременно?

6. Прочитайте внимательно текст того же стихотворения. Какие образы и ассоциации возникают в вашем воображении?

§ 2. Метонимия

Метонимию обычно определяют как перенос обозначения с одного предмета на другой по смежности, то есть по какой-либо реальной связи между предметами во времени или в пространстве.

Это определение хорошо подходит к случаям лексической метонимии, то есть к устойчивым изменениям значений слов. Именно такой пример метонимии, между прочим, дан в словаре Вебстера (издание 1963 года): *lands belonging to the crown*, то есть земли, принадлежащие монарху; значения 'монарх', 'правительство' для слова *crown* даются в том же словаре. Это определение несколько узко для целей стилистики, так как оно не показывает, в чем заключается выразительность подобного словоупотребления. С точки зрения анализа художественного текста метонимию можно определить как смещенную образность: вместо предмета или явления, подсказанного контекстом, в фокус внимания читателя входит или какой-либо другой предмет, связанный с исходным, или деталь исходного предмета. Таким путем достигаются различного рода стилистические и смысловые эффекты: замена абстрактного понятия конкретным, наглядным образом; обратное явление — обобщение индивидуального путем замены конкретного предмета (явления) абстрактным понятием; выдвижение на первый план яркой, характерной детали, которая в рамках текста может приобретать символическое значение.

Как и метафора, метонимия содержит в себе предмет и образ, но в случае метонимии не возникает синтеза между ними. Психологическая природа метонимии еще недостаточно выяснена; можно предположить, что образ метонимии как бы заслоняет предмет, причем последний более или менее четко ощущается на заднем плане.

Подобно метафоре, метонимия требует, чтобы читателю был ясен не только образ, но и предмет. Реконструкция предмета в воображении, однако, для метонимии значительно легче, так как в основе метонимии лежит не произвольное уподобление, а реальная связь между явлениями. К тому же метонимические выражения имеют тенденцию повторяться в речи, приобретая традицион-

ный характер. Примером употребления в поэзии традиционных метонимических образов может послужить стихотворение Шелли «Мужам Англии» (*Song to the Men of England*), написанное в 1819 году и опубликованное в 1839 году.

Percy Bysshe Shelley

SONG TO THE MEN OF ENGLAND

I

Men of England, wherefore plough
For the lords who lay ye * low?
Wherefore weave with toil and care
The rich robes your tyrants wear?

II

Wherefore feed, and clothe, and save,
From the cradle to the grave,
Those ungrateful drones who would
Drain your sweat — nay, drink your blood? *

III

Wherefore, Bees of England, forge
Many a weapon, chain, and scourge,
That these stingless drones may spoil *
The forced produce of your toil?

IV

Have ye leisure, comfort, calm,
Shelter, food, love's gentle balm?
Or what is it ye buy so dear
With your pain and with your fear?

V

The seed ye sow, another reaps;
The wealth ye find, another keeps;
The robes ye weave, another wears;
The arms ye forge, another bears.

VI

Sow seed, — but let no tyrant reap;
Find wealth, — let no impostor heap;
Weave robes, — let not the idle wear;
Forge arms, — in your defence to bear.

VII

Shrink to your cellars, holes, and cells,
In halls ye deck another dwells.
Why shake the chains ye wrought? Ye see
The steel ye tempered glance on ye.

VIII

With plough and spade, and hoe, and loom,
Trace your grave, and build your tomb,
And weave your winding-sheet, till fair
England be your sepulchre.

ye — архаическая или диалектная форма местоимения второго лица множественного числа; по происхождению представляет собой именительный падеж, тогда как **you** — это объектный падеж. В новоанглийском языке употребляется и в качестве объектного падежа (как в рассматриваемом тексте).

blood — рифма с **would** подразумевает архаическое (или диалектное) произношение [blud]. В стихотворении встречаем и другие отклонения от стандартного произношения, выявляемые рифмами: **plough**, **scourge**, **sepulchre**.

spoil — *зд.* грабить, присваивать грабежом

Стихотворение представляет собой призыв к революционному восстанию, обращенный к труженикам Англии. Поэт обличает несправедливость, царящую в стране, и в шестой строфе прямо обращается к „пчелам Англии“ с призывом освободиться от угнетения. Седьмая и восьмая строфы звучат горькой иронией, усиливающей смысл всего сказанного; в них говорится о судьбе, которая ждет тружеников, если они откажутся от борьбы за свои права.

Стихотворение отличается высокой эмоциональностью синтаксической структуры. Большая часть текста состоит из риторических вопросов (первые четыре строфы цели-

ком представляют собой вопросы). В шестой, седьмой и восьмой строфах побудительные предложения — призывы — чередуются с вопросами. Подобное построение текста создает впечатление непосредственного контакта с читателем. Только одна строфа — нятая — состоит из утверждений, но она не снижает общей эмоциональной напряженности текста. По содержанию пятая строфа подводит итог сказанному раньше, это как бы ответ автора на поставленные вопросы. По структуре четыре стиха строфы показывают абсолютно точный семантико-синтаксический параллелизм, причем в каждом стихе две его части образуют антитезу.

Эмоциональность текста соединена с энергичным тоном речи; он зависит и от призывной направленности текста, и от его синтаксической структуры, и от отбора лексики. В тексте короткие слова употреблены с большой экспрессивной силой. Некоторые из них имеют архаическую, возвышенную окраску, что вполне соответствует высокому содержанию текста.

Поскольку стихотворение представляет собой не описание явлений или чувств и не философские размышления, а призыв, то в нем не находят себе места яркие индивидуальные метафоры, столь характерные для творчества Шелли в целом. Переносное употребление слов — метафора и метонимия — играет в тексте чрезвычайно важную роль, но метафора здесь традиционна, метонимия же либо традиционна, либо очень проста. Образы текста легко понятны любому читателю, в том числе простым людям, к которым обращено стихотворение; смысл и ассоциации этих образов имеют народные корни.

Основное противопоставление текста — это противоречие между угнетенными и угнетателями. Первые — это *men of England*, вторые — *lords, tyrants, impostors*. Одним из выражений этого контраста является традиционная метафора, уподобляющая угнетателей трутям, а тружеников пчелам: *ungrateful drones* (II строфа), *bees of England* (III строфа), *stingless drones* (там же).

Особо важное место в стихотворении занимает метонимия. Одно из ключевых понятий текста — понятие труда — выражено с помощью названий разных видов труда; такое словоупотребление можно толковать как *с и н е к д о х у*, замену целого частью (или употребление видового понятия для выражения родового). В первом

же стихе находим обобщенное употребление слова *plough* 'пахать' для выражения любого труда (труд пахаря исстари считался самым важным и благородным). Дальше находим другие глаголы, обозначающие виды работы или вообще деятельности, отнесенные к „людям Англии“: *weave*, *feed*, *clothe*, *save*, *forged*, *sow*, *find*, *deck*, *temper* (*steel*), *trace*, *build*. Разумеется, не всегда это метонимия, иногда в контексте бывает нужно именно конкретное значение слова, но все же все эти слова становятся в рамках текста синонимами, выражая значение употребленного в тексте слова *toil* или приближаясь к значению слова *to make*. Это подтверждается, в частности, расширением границ сочетаемости этих глаголов. Слово *forged* 'ковать' естественно сочетается с дополнениями *weapon* 'оружие' и *chain* 'цепь', но автор присоединяет к нему также дополнение *scourge* 'бич' (III строфа). Глаголы *trace* 'чертить, прокладывать' и *build* 'строить' (могилу, гробницу) в пределах языковой нормы и обычной логики хорошо сочетаются с обозначением орудия *spade* 'лопата', можно представить себе в этой функции также существительное *hoe* 'мотыга'; сложнее обосновать с точки зрения реальности употребление слова *plough* 'плуг', и совсем нелогичным в этой связи представляется привлечение слова *loom* 'ткацкий станок'. Все эти кажущиеся несоответствия легко объясняются тем, что разные виды деятельности, как и разные орудия и инструменты, соединяются в стихотворении в единый образ труда. Рыть могилу или строить надгробие с помощью плуга, лопаты, мотыги, ткацкого станка значит не что иное, как непосильным трудом привести себя к гибели.

Традиционные метонимические образы употреблены поэтом для выражения понятий „рождение“, „жизнь“, „смерть“. Значение 'всю жизнь', 'от рождения до смерти' передано с помощью метонимии: *From the cradle to the grave* (II строфа). Колыбель естественно ассоциируется с младенческим возрастом, и слова „с колыбели“ становятся традиционной формулой для обозначения начала жизни человека; столь же привычна замена понятия „смерть“ образом могилы. Гибель, уничтожение обозначены в тексте также словами *tomb* и *sepulchre* 'гробница', *winding-sheet* 'саван'. Слово *blood* во второй строфе заменяет более абстрактное понятие „жизнь“: „трутни пьют вашу кровь“ значит 'живут за счет ваших страданий',

‘отнимают часть вашей жизни’. Что касается слова sweat в том же стихе, то оно метонимически связано с представлением о труде; отсюда переход, опять-таки по смежности, к продуктам труда: drain your sweat употреблено в значении ‘присваивают себе продукты вашего труда’. Еще пример традиционной связи понятий по смежности — chains ‘цепи’ в значении ‘неволя’ (VII строфа). Интересно, что в следующем стихе вместо chains употреблено steel — материал назван вместо изделия из этого материала; здесь мы имеем дело с явлением, которое можно было бы назвать второй ступенью метонимии.

Метонимические выражения и метафоры, эмоциональные при всей их простоте и традиционности, делают смысл текста более конкретным, усиливая таким путем его воздействие на читателя. Система образов, подобная той, что применена в этом стихотворении, стала впоследствии характерной для революционной поэзии вплоть до первых десятилетий XX века.

Смещенная образность может проявляться и другими способами. Один из наиболее распространенных в английской поэзии приемов смещенной образности — это перенос эпитета с одного явления на другое (м е т о н и м и ч е с к и й э п и т е т, или п е р е п о д ч и н е н и е). Мы уже встретились с этим приемом в рассмотренных стихотворениях. Сюда относится выражение Карла Сэндберга sits ... on silent haunches вместо ожидаемого по нормам языка sits silently on the haunches. Сходным образом в стихотворении Оскара Уайльда *The Harlot's House* признак действия переносится на действующее лицо в предложении We heard the loud musicians play: „громкие музыканты“ вместо „громко играли“. Встречаются и другие виды переподчинения. Так, в стихотворении Роберта Браунинга (1812—1889) *How They Brought Good News from Ghent to Aix* встречаем словосочетание one eye's black intelligence (сказано о лошади); признак „черный“ перенесен здесь с самого глаза на выражение ума в глазах коня. В таких случаях, вероятно, смещение образа является только формальным. При восприятии текста восстанавливается первоначальная принадлежность признака; функция переноса эпитета заключается прежде всего в том, чтобы создать задержку в восприятии текста, заставить читателя задуматься. Какую-то роль

в подобном словоупотреблении может играть также и возникающая при переподчинении необычность связи слов, отграничивающая стихотворную речь от повседневной. Метонимический эпитет в большинстве случаев предполагает (как в приведенных примерах) обозначенность как предмета метонимии, то есть истинного носителя признака, так и образа — предмета, на который переносится признак.

К метонимии в обычном понимании этого термина в настоящее время относят также выделение детали без какого-либо переноса обозначений, так сказать, без переименования предметов. Таковы, например, строки из стихотворения А. С. Пушкина: *Потому что здесь порой / Ходит маленькая ножка, / Вьется локон золотой.* Образ девушки дается здесь через особо выделенные детали. Предмет метонимии, то есть целостный образ, в этом случае может быть назван или не назван, это не существенно; так или иначе, воспринимающий текст восстанавливает его на основе деталей. Но лишь выделенные детали обладают при этом достаточной яркостью, остальное как бы уходит в тень или на задний план.

Выделение детали как прием повествования встречается также в прозе. Видимо, для прозы оно даже более характерно, в поэзии чаще встречаем обобщенные образы. Для некоторых поэтических текстов, однако, выделение детали чрезвычайно важно. Мы рассмотрим подробнее стихотворение английского поэта Уолтера де ла Мара (1873—1956) «Серебро» (*Silver*), в котором выделение детали играет ведущую роль (встречается и переподчинение).

Walter de la Mare

SILVER

Slowly, silently, now the moon
Walks the night * in her silver shoon; *
This way, and that, she peers, and sees
Silver fruit upon silver trees;

One by one the casements * catch
Her beams beneath the silvery thatch; *
Couched in his kennel, like a log,

With paws of silver sleeps the dog;
From their shadowy cote * the white breasts peep
Of doves in a silver-feathered sleep;
A harvest mouse goes scampering by,
With silver claws and a silver eye;
And moveless fish in the water gleam,
By silver reeds in a silver stream.

walks the night — глг. walk употребляется как переходный с обозначениями места, например: walk the streets. Night в своем основном значении относится не к пространству, а к времени; с пространственными представлениями, однако, соединяется другое значение слова — 'темнота'. Walks the night обозначает, следовательно, 'проходит через ночь, через ночную темноту'.

shoon — диалектная форма множественного числа от shoe. Здесь связана с местом описания (уединенный деревенский уголок) и создает соответствующую атмосферу.

casement — окно со створками, которые открываются в стороны на петлях, в отличие от окна с подъемной рамой (sash)

thatch — солома или тростник для покрытия крыши; крыша из подобного материала

cote — помещение для животных; обычно часть сложного слова (dovecote, hencote, sheepcote). Здесь вм. dovecote.

Стихотворение де ла Мара «Серебро» представляет собой изображение уединенного сельского уголка в лунном свете. На первый взгляд это совершенно статичное описание, но внимательное прочтение текста раскрывает в нем движение; это движение луны в темном небе, освещающей местность, и движение взгляда рассказчика (и вместе с ним и читателя), переходящего с одного предмета на другой. Луна „вглядывается“ (peers) и „видит“ (sees) плоды, деревья и т. д.; лучи луны — это и свет, и взгляд, и точка зрения рассказчика.

Вся картина составлена из деталей. Поэт не описывает местность в ее основных чертах, и только путем реконструкции можно определить, что луна освещает сад, дом, двор и поле. Нет слова garden, есть только fruit

и trees, причем первое предшествует второму: сначала мы видим плоды на деревьях, затем деревья целиком. Нет слова house или cottage, даются только его части — casements, thatch. Отсутствует обозначение yard, но можно представить себе двор, потому что упомянуты собачья конура и голубятня. Луг или поле вблизи коттеджа тоже дается через детали: появляется полевая мышь (harvest mouse) и ручеек, где возле камышей в прозрачной воде спят рыбы. Такое изображение явлений иногда называют пунктирным: целая картина, в нашем случае образ какого-то места в пространстве, дается через характерные детали.

Метонимическое изображение целого через детали в данном тексте оправдано точкой зрения: перечислено то, что „видит“ луна, то есть то, что она освещает. Фруктовые деревья с их редкими листьями ярко освещены и видны целиком. Дом находится в тени, только поблескивает солома на крыше и вспыхивают в лунном свете одно за другим стекла окон. Лишь отдельные пятна света очерчивают двор. На открытой местности всего светлее, и, хотя она прямо не названа (нет слова field или meadow), мы видим вещи полностью — ручеек, камыши. Свет позволяет различить даже крохотную полевую мышь и рыб сквозь воду. Особенно далеко идет замена целого фрагментом при описании двора. Мы видим, собственно, не собаку (хотя она и упомянута), а лапы, освещенные луной (paws of silver); из темной голубятни выглядывают только серебристые грудки голубей. Интересно описание полевой мыши. На этот раз ничего из облика зверька не прячется в тени, но употреблен другой прием — крохотная мышь видна как бы в приближении, так что различимы становятся такие мельчайшие детали, как коготки и глаза.

Ключевым словом текста является silver ‘серебро’; оно встречается в четырнадцати строчках текста 10 раз (включая silvery и silver-feathered) и вынесено в заглавие. Зрительный образ серебра поддержан и усилен эпитетом white и обозначением блеска gleam. Картина серебряного лунного мира составляет содержание стихотворения, оно написано ради этой картины.

Э п и т е т в качестве ведущего средства построения текста тоже может рассматриваться как особый случай метонимии: явления изображаются через признак. Чрез-

вычайно показательно, что в стихотворении эпитет silver (и его варианты) отнесен к упомянутым в разборе деталям, фрагментам картины: silver fruit, silvery thatch, paws of silver, silver claws и т. д. Единственное исключение — это употребление silver во втором стихе; здесь silver входит не в изображение фрагмента реальной картины, а в метафору, в персонифицированное изображение луны, идущей через ночь „в серебряных тувельках“. Но и здесь автор придерживается избранного способа описания через деталь: это не „серебряная луна“, а „серебряные тувельки“ луны.

Кроме метонимии в широком смысле, понятой как выделение детали или фрагмента из целого, в тексте находим также случай *переподчинения* в словосочетании silver-feathered sleep. Признак, реально относящийся к голубям (doves), перенесен здесь на состояние (сон).

Мы видим, что весь текст выдержан в одной и той же поэтической манере: это выделение признака, детали. При этом картина не распадается, наоборот, она отличается удивительным поэтическим единством. Подобно тому, как построение стиха объединено одним приемом, так и картина, передаваемая текстом, объединена зрительным образом серебряного света.

Вопросы и задания

1. Что более характерно для поэтического текста — метонимия или метафора? Дайте обоснование вашего ответа.

2. Ведущим тропом в стихотворении Шелли «Мужам Англии» является метонимия. Объясните, почему метонимия в данном случае больше отвечает содержанию и настроению текста.

3. Какие метонимические образы использованы в том же тексте для обозначения: а) трудящихся и труда, б) угнетателей и угнетения?

4. Как обозначены там же жизнь и смерть?

5. В стихотворении де ла Мара «Серебро» большую роль играет метонимия, но важное место занимает также метафора. Участвует ли ключевое слово silver в метафорах? Считаете ли вы метафорой употребление этого слова в значении «серебристый, светлый, белый»?

6. Объясните употребление эпитета в словосочетании silver-feathered sleep. Найдите аналогичные примеры в стихотворениях Сэндберга, Уайльда.

7. Какую роль играет образ луны, как метафорический, так и прямой, в стихотворении «Серебро»?

8. Восстановите по указанным деталям целостную картину, которую дает стихотворение «Серебро».

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК МОДЕЛЬ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Многие современные исследователи художественного текста считают, что в его построении и смысле можно обнаружить модель мира, как его понимает автор. Имеется в виду не просто тот факт, что любой художественный текст отражает те или иные элементы действительности; теоретики предполагают, что в художественном произведении заложено цельное, единое представление о мире. Это положение считается спорным. В рамках нашего анализа текстов мы не можем взять на себя решение такой большой проблемы. Нам представляется, однако, что в отношении некоторых поэтических текстов это положение справедливо. Необходимо только сделать следующую оговорку: модель мира, представленная в поэтическом тексте, не обязательно отражает полностью мировоззрение художника. Это может быть одна из многих возможных моделей действительности, отвечающая содержанию и настроению текста; в таком случае она входит в картину мира в понимании художника, не составляя целого этой картины.

В качестве примера будет разобрано стихотворение англо-ирландского поэта У. Б. Ейтса (1865—1939).

William Butler Yeats

THE LAKE ISLE OF INNISFREE *

I will arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and wattles *
made;
Nine bean rows will I have there, a hive for the honey bee,
And live alone in the bee-loud glade.
And I shall have some peace there, for peace comes dropping
slow,
Dropping from the veils of the morning to where the cricket
sings;
There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,
And evening full of the linnet's wings.
I will arise and go now, for always night and day

I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements gray,
I hear it in the deep heart's core.

Innisfree — название местности в Ирландии, очевидно, вымышленное

wattles — стена, сплетенная из прутьев

В стихотворении Ейтса находим мотив, часто встречающийся в романтической поэзии — стремление уйти от гнетущего окружения и найти покой и счастье в единении с природой. То место, откуда поэт хочет бежать, это капиталистический город (Лондон), убежище, которое он видит в мечтах, — уголок нетронутой природы в родной Ирландии. В своих воспоминаниях поэт рассказывает, как создавалось это стихотворение. Ейтс стоял перед витриной лондонского магазина, глядя на рекламу прохладительных напитков, где маленький шарик прыгал в фонтане воды. Реклама казалась ему безобразной; вокруг был огромный город с его шумом и загрязненным воздухом. В своем воображении поэт стал создавать Иннисффри, нечто такое, что можно противопоставить подавляющим впечатлениям города. Таким образом, в тексте намечается основное противопоставление, разделяющее мир на две части: капиталистический город с его суетой и вульгарностью, с одной стороны, и прекрасная, мирная природа — с другой. Этим двум частям мира отведены в описании неравные части. Почти весь текст посвящен описанию островка Иннисффри. Город представлен только словами *the roadway* и *the pavements gray*; поэт не хочет его видеть и не хочет описывать. Образ города можно восстановить из противопоставления прекрасному Иннисффри: все черты этих двух частей мира противоположны.

Описание Иннисффри в стихотворении ярко и конкретно. О нем говорится и в простых образах, и в метафорах, и в особо выделенных деталях; в создании образа Иннисффри участвует даже звуковой состав текста.

Прежде всего Иннисффри — это маленький участок пространства, отделенный от остального мира. Заголовок стихотворения, играющий ключевую роль, сообщает, что это остров, причем остров на озере, лучше сказать, островок. Признак небольшой величины характеризует

также все окружение человека на острове: a small cabin, pine bean rows, a hive, a bee, the cricket, the linnet (коноплянка — маленькая певчая птичка).

Таким образом, цель бегства лирического героя текста — Иннисфри — получает отличительные признаки „закрытый (ограниченный)“ и „маленький“. Отсюда можно заключить, что противопоставленная Иннисфри часть пространства — исходный пункт бегства — характеризуется противоположными признаками „большой“ и „открытый“. Это не только большой город, но все общество, создавшее такие города, это почти весь мир.

В этом отношении мир текста противоположен модели действительности, которую строит романтическая поэзия первой половины XIX века. Там тоже часто встречается мотив бегства, ухода от привычного окружения; это одна из форм выражения протеста против порабощающего общества. Но в то время это всегда было бегство из какого-то ограниченного пространства (тюрьмы, дома, города с тесными улицами) на открытый простор (горы, степи, море). Кроме того, как указывает Ю. М. Лотман, „в романтической системе место ухода не конкретизировалось: неподвижному пространству рабства противопоставлялся „романтический побег“, путь, движение. Непременно указывалось, откуда оно направлено, и не указывалось — куда“¹. В стихотворении Ейтса находим картину противоположного свойства. Место, куда направлено бегство, оказывается изолированным от внешнего мира островком. Место, откуда поэт хочет бежать, изображено как нечто обладающее свойствами города, но более обширное, чем город, и не имеющее границ. Это весь строй жизни, современный поэту, все общество, угнетающее личность человека. Эта перестройка модели мира, разумеется, не случайна: конец XIX века резко отличается от начала, это новая эпоха и новое мировоззрение.

Другая особенность „места бегства“ в тексте — это тишина. Один раз прямо упоминаются „тихие звуки“ (low sounds). Более ярко, однако, тишина передается через свою противоположность: негромкие звуки воспринимаются в ней как громкие. Пчелы из одного улья

¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972, с. 150.

делают шумной всю долину: the bee-loud glade. Шорох крыльев маленькой коноплянки наполняет собой вечер: And evening full of the linnet's wings. Образы негромких звуков, наполняющих и подчеркивающих тишину, усиливаются ассонансом и аллитерацией. Фонема / i / повторяется в словах the cricket sings. В описании тихого плеска воды повторяется / l /: I hear lake water lapping with low sounds by the shore. Та же фонема повторяется четыре раза, в каждом знаменательном слове, в строчке and live alone in the bee-loud glade. В обеих строчках речь идет о шуме, о звуке, но повторение сонанта / l /, мягкого, плавного звука, создает впечатление тихих, нежных звуков или даже полной тишины. Строчка, в которой говорится о крыльях коноплянки, построена на повторении согласных / l /, / n /, и только / f / в слове full создает впечатление шума крыльев. Итак, в Иннисфри тишина. По противоположности анти-Иннисфри наделяется признаком шума, причем можно себе представить, что это нестройный, слитный шум, в котором не выделяются отдельные звуки.

Аллитерация и ассонанс объединяют образы легких, тихих звуков с образами света; нетрудно заметить, что стих, в котором говорится о коноплянке, однороден по звучанию со стихом о свете: There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow. Характерно, что в „месте бегства“ нет темноты, даже полночь там — сплошное мерцание (луна, звезды на небе, их отражение в озере). Вместе с тем это не резкий, а мягкий свет: glimmer, glow (последнее еще смягчено эпитетом purple); а не, скажем, glare или brilliance. Можно представить себе, что анти-Иннисфри — место контрастов темноты и резкого света.

Чрезвычайно интересны ассонансы стихотворения; они не только помогают в создании звуковых картин, но также несут самостоятельную смысловую нагрузку. Внимательное рассмотрение текста показывает, что особую роль в нем играют фонемы / i : / и / i /, сходные между собой. Их находим в семантически важных словах текста: bean, bee, bee-loud, peace, cricket, sings, midnight, glimmer, evening, linnet, wings, deep. Особенно насыщена этими звуками третья строфа стихотворения, образующая его кульминацию; в последней строфе, переносащей читателя в анти-Иннисфри, этих звуков

почти нет (кроме deer в заключительном стихе). Ключевым словом стихотворения по настроению и идейному содержанию следует считать rease 'покой'; к покою, тишине, простой жизни в единстве с природой стремится лирический герой, мечтая убежать от своего окружения. Гласная слова rease, повторяясь в других словах, как бы переносит в них часть значения слова и создает впечатление всеобщего покоя.

Фонемы / i : / и / ɪ /, кроме того, связываются в тексте с одной из основных характеристик Иннисфри — с признаком „маленький“; все употребленные в тексте обозначения живых существ и растений содержат этот звук: bean, bee, cricket, linnet. Особенно выразительно в этой функции краткое / ɪ /, которое к тому же повторяется: оно слышится в неударных слогах слов cricket и linnet и подхватывается в соединенных с этими словами sings, wings. Таким образом, в кульминационной строфе стихотворения два стиха — второй и четвертый — завершаются троекратным повтором / ɪ /: the cricket sings, the linnet's wings. Связь между гласной / ɪ / и малым размером не является особенностью только данного текста; это явление, подмеченное еще в древности, обсуждалось многими лингвистами вплоть до наших дней. Правда, факты словаря разных языков нередко противоречат этой закономерности (тут действуют различные конкретно-исторические причины), но психолингвистические эксперименты всегда подтверждают ее наличие.

Таким образом, все аспекты лингвистического выражения участвуют здесь в создании образа Иннисфри — мира прекрасного, спокойного и радостного, но небольшого и замкнутого, и по контрасту с ним образа всего остального мира — большого, шумного, беспокойного, лишённого гармонии.

Вопросы и задания

1. Опишите местность, куда стремится лирический герой стихотворения.

2. Определите реальную основу метафорического описания: ...rease comes dropping slow, /Dropping from the veils of the morning...

3. Какой цвет, по вашему мнению, обозначен в третьем стихе второй строфы прилагательным purple? Какой эквивалент слову

purple выбрали бы вы, если бы вы делали перевод стихотворения на русский язык?

4. Выделите в тексте случаи ассонанса и аллитерации. Какова их функция в тексте?

5. Что можно сказать о том месте, откуда лирический герой хочет уйти, на основании текста?

6. Почему мир красоты и покоя, куда бежит лирический герой, изображен как маленький островок?

7. Считаете ли вы, что идея стихотворения в той или иной форме применима к проблемам современности, или вы относите ее только к прошлому? Дайте обоснование выбранной вами точки зрения.

Раздел 1

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ
ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ

Функциональные стили представляют собой варианты языковой системы, зависящие от формы речи, ее условий и цели. Выделяют два основных стиля — книжный (literary) и разговорный (colloquial). Внутри этих групп языковых явлений выделяются варианты стиля, или регистры (часто именуемые просто стилями), такие, как научный, поэтический, публицистический — для письменной речи, литературно-разговорный (standard colloquial) и просторечие (substandard colloquial) — для устной.

Художественная проза имеет свой функциональный стиль, так называемый литературный. В качестве английского соответствия этому термину И. Р. Гальперин предлагает belles-lettres [‘bel ‘letr] style. Литературный стиль выступает в качестве языковой нормы; на его основе производится обучение иностранному языку и нормам родного языка. Основным фактором, благодаря которому литературный стиль становится нормой, является престиж печатного слова вообще и художественной литературы в частности. Речь художественных текстов служит нормой также потому, что она заключает в себе языковое богатство — разнообразный словарь, тонко разработанные синтаксические конструкции, сохраняя при этом общенародный характер.

Существование особого стиля художественной литературы неоднократно оспаривалось на том основании, что в литературных произведениях встречаются отрезки, имеющие свойства других функциональных стилей. Это действительно так; в целях создания достоверности в повествование вводятся черты различных функциональных стилей. Особо важную роль играют в художественной прозе диалоги, отражающие особенности разговорного

стиля. Другие стили выступают реже, в виде своеобразных цитат, например канцелярский стиль в случаях, когда в текст включаются нужные по сюжету документы. Следует отметить также широкое употребление элементов научного стиля в жанре научной фантастики. Однако, все эти стилевые варианты выступают на общем фоне литературной речи.

Итак, функциональные стили в художественном тексте имитируют стилевые вариации речи в действительности, то есть служат усилению достоверности, реалистичности повествования. Кроме того, варьирование функциональных стилей может создавать контраст, используемый для комического эффекта или для повышения эмоциональной окраски текста.

§ 1. Разговорный стиль

Для стилистического анализа дается отрывок из романа Чарлза Диккенса (1812—1870) «Посмертные записки Пиквикского клуба», впервые опубликованного в 1836—1837 годах. Отрывок содержит беседу между мистером Пиквиком и его слугой Сэмом Уэллером. Хозяин и слуга путешествуют в дилижансе; их места снаружи, и они любуются окружающими пейзажами. Рассказ Сэма Уэллера о своем детстве образует контраст с идиллическим пейзажем. С этой беседы начинаются жизненные уроки, которые верный слуга Уэллер дает своему добродушному, порой наивному хозяину.

Речь мистера Пиквика относится к литературно-разговорному стилю и в языковом отношении, как и в смысловом, служит фоном для реплик Сэма Уэллера. Что касается Уэллера, то этот представитель лондонских низов говорит на так называемом кокни (cockney). Кокни — речь жителей рабочих кварталов Лондона, социально-территориальный диалект английского языка. Отметим, что в настоящее время черты кокни стираются, но полностью не исчезли. В речи Сэма проявляется также его индивидуальность. Это живой, разговорчивый молодой человек, хорошо знающий темные стороны лондонской жизни; автор наделяет его своеобразным остроумием, что в сочетании с неправильностями речи создает комический эффект. Для некоторых его высказываний существует даже специальный термин — „уэллеризм“.

Отклонения от литературной нормы в речи этого персонажа находим на всех уровнях языка: в фонетике (передается, не всегда точно, в написании слов), грамматике, лексике. Создается своего рода система, но автор ее не выдерживает, допуская в речи Уэллера „отклонения от отклонений“.

Charles Dickens

POSTHUMOUS PAPERS OF THE PICKWICK CLUB

Chapter XVI

Too Full of Adventure to Be Briefly

Described

“Delightful prospect, Sam,” said Mr. Pickwick.

“Beats the chimbley pots,* Sir,” replied Mr. Weller, touching his hat.

“I suppose you have hardly seen anything but chimney pots and bricks and mortar,* all your life, Sam,” said Mr. Pickwick, smiling.

“I worn’t * always a boots,* Sir, said Mr. Weller, with a shake of the head. “I was a vagginer’s * boy, once.”

“When was that?” inquired Mr. Pickwick.

“When I was first pitched neck and crop into the world, to play at leap-frog with its troubles,” replied Sam. “I was a carrier’s boy at startin’: then a vagginer’s, then a helper, then a boots. Now I’m a gen’lm’n’s * servant. I shall be a gen’lm’n myself one of these days, perhaps, with a pipe in my mouth, and a summerhouse in the back garden. Who knows? I shouldn’t be surprised, for once.”

“You are quite a philosopher, Sam,” said Mr. Pickwick.

“It runs in the family, I b’lieve Sir,” replied Mr. Weller. “My father’s wery much in that line, now. If my mother-in-law blows him up, he whistles. She flies in a passion, and breaks his pipe; he steps out, and gets another. Then she screams wery loud, and falls into ‘sterics; * and he smokes wery comfortably till she comes to agin. That’s philosophy, Sir, ain’t it?”

“A very good substitute for it, at all events,” replied Mr. Pickwick, laughing. “It must have been of great service to you, in the course of your rambling life, Sam.”

“Service, Sir,” exclaimed Sam. “You may say that. After I run away from the carrier, and afore I took up with

the vagginer, I had unfurnished lodgin's * for a fortnight."

"Unfurnished lodgings?" said Mr. Pickwick.

"Yes — the dry arches of Waterloo Bridge. Fine sleeping place — within ten minutes' walk of all the public offices — only if there is any objection to it, it is that the sitivation's * rayther * too airy. I see some queer sights there."

"Ah, I suppose you did," said Mr. Pickwick, with an air of considerable interest.

"Sights, Sir," resumed Mr. Weller, "as'ud penetrate your benevolent heart, and come out on the other side. You don't see the reg'lar wagrants there; trust'em, they knows better than that. Young beggars, male and female, as hasn't made a rise in their profession, takes up their quarters there sometimes; but it's generally the worn-out, starving, houseless creaturs * as rolls themselves in the dark corners o'them lonesome places — poor creaturs as ain't * up to the twopenny rope."

"And pray Sam, what is the twopenny rope?" inquired Mr. Pickwick.

"The twopenny rope, Sir," replied Mr. Weller, "is just a cheap lodgin's house, vere the beds is twopence a night."

"What do they call a bed a rope for?" said Mr. Pickwick.

"Bless your innocence, Sir, that ain't it," replied Sam. "Ven the lady and gen'lm'n as keeps the hotel first begun business, they used to make the beds on the floor; but this wouldn't do at no price, 'cos instead o'taking a moderate twopenn'orth o'sleep, the ledgers used to lie there half the day. So now they has two ropes, 'bout six foot apart, and three from the flooor, which goes right down the rooms; and the beds are made of slips of coarse sacking, stretched across 'em." *

"Well," said Mr. Pickwick.

"Well," said Mr. Weller, "the adwantage o' the plan's hobvious.* At six o'clock every mornin', they lets go the ropes at one end, and down falls all the lodgers. Consequence is, that being thoroughly waked, they get up wery quietly, and walk away!"

chimbley pots — неправильное произношение; **chimney pots** — дымовые трубы

bricks and mortar — кирпичи и цемент; имеются в виду кирпичные дома Лондона

worn't — *вм. wasn't*. Одно из проявлений грамматических отклонений от нормы в речи Уэллера. Ср. также: *I run away* *вм. ran*, *I see* *вм. I saw*, *they known*, *(they) hasn't*, *(they) takes up*, *(they) rolls*, *begun* = *began*, *they has*, *they lets*, двойное отрицание *this wouldn't do at no price* и др.

a boots — слуга в гостинице, который чистит обувь постояльцев

vagginer — произношение в говоре кокни слова *wagoner* 'возчик'. В описываемое Диккенсом время фонемы /v/ и /w/ в кокни не различались. Отсюда в литературе написание *v* *вм. w* и наоборот, как в данном отрывке: *vos* *вм. was*, *wagrants* *вм. vagrants* и др.

gen'lm'n — передача упрощенного, небрежного произношения слова *gentleman* в разговорной речи

'sterics — сокращение слова *hysterics*; то же явление, что в предыдущем случае. Сокращения — обычное явление разговорного стиля, также и его нормативного варианта. В просторечии, однако, их значительно больше. Ср. в данном тексте: *'cos* (= *because*), *'bout*, *'em*.

lodgin's — распространенный случай отхода от произносительных норм — фонема /l/ заменяется /п/, что отражается на письме опущением буквы *g*

sitivation — искажение слова *situation*; возможно, сближение с *city* (народная этимология)

rayther [reɪðə] — ненормативный вариант слова *rather*

creaturs — еще один пример нарушения произносительных норм; имеется в виду слово *creatures*

ain't — отрицательный глагол сниженного просторечия, имеет широкую сферу употребления, соответствует формам: *am not*, *is not*, *are not*, *have not*, *has not*

'em — разговорный заменитель слова *them*, встречается не только в просторечии, но и в литературно-разговорном стиле. Исторически *'em* происходит не от *them*, а от более старой формы *hem*.

hobvious — правильная форма слова — *obvious*. Для кокни характерно опущение /h/ в начале слов, называемое *the dropping of aitches*, например: *'orse* (или *'oss*) *вм. horse*. С другой стороны, говорящие на кокни произносят /h/ там, где его не должно быть: *hobvious*, *hextra* и др.

1. Какие черты разговорного стиля встречаются как в речи Пиквика, так и в речи Уэллера? (Обратите внимание, в частности, на синтаксическую структуру речи.)

2. Попробуйте сформулировать некоторые грамматические правила для речи Сэма. Как, в частности, спрягается глагол? Всегда ли эти правила соблюдаются в его речи?

3. Почему автор иногда дублирует своеобразные высказывания Сэма в речи мистера Пиквика? Найдите случаи этого явления, прокомментируйте их.

4. Найдите в речи Уэллера случаи литоты (преуменьшения) и иронии. Как эти стилистические приемы комбинируются с особенностями функционального стиля?

5. В каком смысле мистер Пиквик, а затем Сэм Уэллер употребляют слово *philosopher*?

§ 2. Архаизация

Рассмотрим далее отрывок из сатирического романа Марка Твена (1835—1910) «Янки при дворе короля Артура». В этом романе предприимчивый, деловитый американец из штата Коннектикут, современник автора (Янки), загадочным образом попадает в древний Камелот, столицу легендарного короля Артура. Предполагают, что Артур был историческим лицом и жил в V—VI веках н. э.; но мир, в который попал Янки, не имеет ничего общего с реальной историей, это условный мир романов о средневековых рыцарях, дополненный реалистическими картинками угнетения и бедствий средневековья.

В предлагаемом отрывке диалог ведут Янки и паж королевского двора, которого герой-рассказчик называет Кларенсом. В королевстве Артура Янки попадает в плен, его сажают в темницу и намереваются казнить; он обдумывает планы своего спасения и обсуждает свое положение с Кларенсом, с которым ранее подружился.

Персонажи рассматриваемого текста говорят как бы на разных языках, точнее, на разных вариантах английского языка. Мы уже встретились с подобным явлением в диалоге из «Посмертных записок Пиквикского клуба» Диккенса, но там дело обстояло иначе: один из вариантов языка (речь мистера Пиквика) был нормативным, его стилистическая нагрузка сводилась к тому, чтобы быть фоном для красочной речи Уэллера. Здесь же оба варианта речи ярко окрашены стилистически, причем оба

производят юмористическое впечатление. Речь молодого пажу забавляет своей высокопарностью, которая в живом диалоге представляется неуместной, нелепой. Бойкая речь Янки тоже поражает своим несоответствием обстоятельствам — она чрезвычайно странно звучит в средневековой темнице. Неправильности речи, выразительные просторечные словечки и обороты соединяются в ней с остроумием, которым наделил его автор. Эти черты проявляются главным образом в диалоге, но они есть и там, где главный персонаж книги берет на себя роль рассказчика.

Подобным образом написана вся книга. В ней все время сосуществуют и противопоставляются друг другу два стиля — архаично-возвышенный и просторечно-разговорный. Первый представлен в репликах жителей королевства Артура, второй — в речах Янки и в повествовании, которое ведется от его лица. В повествовании, правда, герой-рассказчик иногда приближается к обычному литературному стилю; это проявляется главным образом в отрезках, где действие достигает драматического напряжения, например в описании странствий инкогнито Артура и Янки. Там, где отступает юмор, становится менее яркой и стилистическая характеристика речи.

Две речевых стихии — возвышенно архаическая и современная (т. е. современная писателю) — время от времени переплетаются между собой. Янки, обращаясь к туземцам, может употреблять выражения их „языка“; в рассмотренном отрывке, например, в его речи встретился архаизм *forsooth*. С другой стороны, выражения из речи Янки проникают в речь средневековых рыцарей и дам, что производит комическое впечатление.

Mark Twain

A CONNECTICUT YANKEE IN KING ARTHUR'S COURT

Chapter V An Inspiration

“Ah, Clarence, good boy, only friend I've got — for you are my friend, aren't you? — don't fail me; help me to devise some way of escaping from this place!”

"Now do but hear thyself! Escape? Why, man, the corridors are in guard and keep of men-at-arms."

"No doubt, no doubt. But how many, Clarence? Not many, I hope?"

"Full a score.* One may not hope to escape." After a pause hesitatingly: "and there be other reasons — and weightier."

"Other ones? What are they?"

"Well, they say — oh, but I daren't, indeed I daren't!"

"Why, poor lad, what is the matter? Why do you blench? Why do you tremble so?"

"Oh, in sooth, * there is need! I do want to tell you, but—"

"Come, come, be brave, be a man — speak out, there's a good lad!" *

He hesitated, pulled one way by desire, the other way by fear; then he stole to the door and peeped out, listening; and finally crept to me and put his mouth to my ear and told me his fearful news in a whisper, and all the cowering apprehension of one who was venturing upon awful ground and speaking of things whose mention might be freighted with death.*

"Merlin, * in his malice, has woven a spell * about this dungeon, and there bides * not the man in these kingdoms that would be desperate enough to essay to cross its lines with you! Now God pity me, I have told it! Ah, be kind to me, be merciful to a poor boy who means well; for an * thou betray me I am lost!"

I laughed the only really refreshing laugh I had had for some time; and shouted:

"Merlin has wrought a spell! Merlin, forsooth! That cheap old humbug, that maundering old ass? Bosh, pure bosh, the silliest bosh in the world! Why, it does seem to me that of all the childish, idiotic, chuckle-headed, chicken-livered superstitions that ev — oh, damn Merlin!"

But Clarence had slumped to his knees before I had half finished, and he was like * to go out of his mind with fright.

"Oh, beware! These are awful words! Any moment these walls may crumble upon us if you say such things. Oh, call them back before it is too late."

Now this strange exhibition * gave me a good idea and set me to thinking. If everybody about here was so honestly and sincerely afraid of Merlin's pretended magic as Cla-

rence was, certainly a superior man like me ought to be shrewd enough to contrive some way to take advantage of such a state of things. I went on thinking, and worked out a plan. Then I said:

"Get up. Pull yourself together; look me in the eye. Do you know why I laughed?"

"No — but for our blessed Lady's * sake, do it no more."

"Well, I'll tell you why I laughed. Because I'm a magician myself."

"Thou!" The boy recoiled a step, and caught his breath, for the thing hit him rather sudden; * but the aspect which he took on was very, very respectful. I took quick note of that; it indicated that a humbug didn't need to have a reputation in this asylum; * people stood ready to take him at his word, without that. I resumed:

"I've known Merlin seven hundred years, and he—"

"Seven hun —"

"Don't interrupt me. He has died and come alive again thirteen times, and traveled under a new name every time: Smith, Jones, Robinson, Jackson, Peters, Haskins, Merlin—a new alias every time he turns up. I knew him in Egypt three hundred years ago; I knew him in India five hundred years ago — he is always blethering * around in my way, everywhere I go; he makes me tired. He don't amount to shucks, * as a magician; knows some of the old common tricks, but has never got beyond the rudiments, * and never will. He is well enough for the provinces — one-night stands * and that sort of thing, you know — but dear me, he oughtn't to set up for * an expert — anyway not where there's a real artist. Now look here, Clarence, I am going to stand your friend, right along, and in return you must be mine. I want you to do me a favor. I want you to get word to the king that I am a magician myself — and the Supreme Grand High-yu-Muck-amuck * and head of the tribe, at that; and I want him to be made to understand that I am just quietly arranging a little calamity here that will make the fur fly in these realms if Sir Kay's project * is carried out and any harm comes to me. Will you get that to the king for me?"

score — двадцать (устаревшее значение слова)

in sooth — поистине (архаизм); ср. в том же тексте forsooth

there's a good lad! — будь добр; пожалуйста
freighted with death — сулящий смерть
Merlin — Мерлин, легендарный волшебник времен
 короля Артура
to weave a spell — заколдовать, опутать чарами
bide — проживать (архаизм)
an — если (архаизм)
he was like ... — чуть не помешался (просторечный
 оборот)
exhibition — эд. выходка
our blessed Lady — богоматерь
sudden — неправ. вм. **suddenly**
asylum — сумасшедший дом (таким рассказчику пред-
 ставляется королевство Артура)
blether (или **blather**) — болтать, нести чепуху (разг.)
he don't amount to shucks — он не стоит ломаного
 гроша
rudiments — начатки, азбука какого-либо дела
one-night stand — одно представление (stand — оста-
 новка артиста в городе для выступления)
set up (for) — претендовать
High-yu-Muck-amuck — вымышленный героем титул
 мага. Наименование имеет комический характер (muck —
 навоз, грязь).
Sir Kay's project — план сэра Кей (одного из рыцарей
 Артура) сжечь Янки на костре

Вопросы и задания

1. Выберите из текста лексические архаизмы и дайте их синонимы в современном языке.
2. Найдите грамматические архаизмы и устаревшие синтаксические конструкции. Чем они были бы заменены в современном английском языке?
3. Найдите в речи Янки черты разговорного стиля и просторечия. Покажите, как те же значения были бы выражены в нейтральном стиле.
4. Прокомментируйте выражение *a little calamity*. Какой здесь употреблен стилистический прием?
5. В своем обличении Мерлина Янки указывает, что Мерлин тринадцать раз умирал и снова воскресал, принимая разные псевдонимы. Прочитайте эти имена Мерлина в тексте. Почему, по вашему мнению, выбраны именно такие имена? Какой стилистический эффект они дают?
6. Как вы объясните употребление архаизма *forsooth* в речи Янки?

7. В каком смысле в обличении Мерлина употреблено слово *magician*? Покажите, какие элементы контекста указывают, что слово употреблено именно в этом значении.

8. Сравните с точки зрения функциональной стилистики прямую речь Янки и его повествование о событиях. Находите ли вы какое-либо различие между этими двумя видами текста? Покажите также общие черты речи Янки, как функционально-стилистические, так и смысловые.

9. Укажите моменты текста, где проявляется юмор героя-рассказчика.

§ 3. Отсутствие речевой характеристики

Современный читатель привык к тому, что прямая речь персонажей отличается от авторской и имитирует живую разговорную речь, и принимает такой способ построения диалога как нечто само собой разумеющееся. Между тем существуют тексты, в которых специфика разговорной речи в диалоге не отражена, по крайней мере для персонажей, принадлежащих к образованным слоям населения; они говорят между собой почти тем же языком, каким написано повествование от автора. Если и есть различие между авторской и прямой речью, то оно идет в основном по линии синтаксиса: в диалоге предложения короче, они построены более эмоционально, среди них часты вопросы и восклицания. В более длинных отрезках речи, где персонаж рассказывает о событиях своей жизни или высказывает свои взгляды, его речь может стать неотличимой от авторского повествования. Это касается особенно так называемых авторских героев, то есть тех, кому автор сочувствует и кого делает выразителем своих мыслей и оценок. В результате ослабевает индивидуализация речи; в диалоге персонажи разграничены между собой только смыслом высказываний. Далеко не всегда это свидетельство неумелости автора. Речевая характеристика персонажей может быть сознательно приглушена в разных целях, например чтобы придать высказыванию стилистическое единство или же для того чтобы обыденная форма речи не контрастировала с возвышенным содержанием.

В качестве иллюстрации такого способа ведения диалога дается отрывок из романа известной английской писательницы Шарлотты Бронте (1816—1855) «Шерли». Диалог ведут героиня романа, гордая красавица Шерли Килдар, богатая помещица, и ее подруга Каролина Хел-

стон, девушка без состояния, но образованная, воспитанная, с тонкой душевной жизнью. Разговор между девушками происходит в начале их знакомства, на первой совместной прогулке. Вначале они говорят о вересковых пустошах Шотландии, где недавно побывала Шерли, потом девушки любуются ландшафтом, открывающимся перед ними с холма.

Диалог, представленный в отрывке, своеобразен. Это не обычное перебрасывание короткими, часто незаконченными фразами и не драматическое выражение сильных чувств, конфликтов. Перед нами литературно завершенные фразы, в большинстве своем говорящие о красоте природы. В диалоге встречаются архаизмы, тропы, аллюзии; он в целом выдержан в том же стиле, что отрезок авторской речи, описывающий вид с холма. Обращают на себя особое внимание цветочные эпитеты в диалоге, непохожие на те, которые можно встретить в бытовой речи. Как правило, в беседах употребляются лишь названия основных цветов, выраженные простыми, широко употребительными словами, как *red, green, blue, yellow*. Между тем героини книги употребляют составные слова, обозначающие цветочные оттенки, а также редкие, эмоционально окрашенные прилагательные книжного стиля, как *livid* и *lugid*. Диалог показывает, что собеседницы наделены творческим воображением, наблюдательностью, красноречием. Из содержания разговора следует, что обе рисуют (они собираются пойти с альбомами в живописный лес). Но по богатой, литературно построенной речи можно скорее заключить, что это не художницы, а молодые писательницы.

Диалог не обладает натуральностью, но, видимо, для автора было важно показать высокий строй внутренней жизни героинь, а в таком случае бытовая точность речи не нужна, она могла бы даже оказаться помехой. Заметим, что, как ни странно, такая беседа была возможна в действительности. Можно себе представить юных мечтательниц в окружении людей с повседневными прозаическими интересами, которые рады редкому случаю высказать свои мысли и впечатления. Можно даже представить, что такие разговоры вели между собой талантливые молодые сестры Бронте.

Речь участниц диалога почти не дифференцирована, трудно даже определить, кому из них принадлежит та

или иная реплика. Содержание их речи тоже сходно. Можно, однако, заметить, что более активной, наделенной более ярким воображением оказывается не главная героиня Шерли, а ее скромная подруга Каролина.

Впрочем, разделение персонажей в этом отрезке текста не так важно. Конечно, диалог дает нам часть характеристики двух героинь романа, но у него есть и другое содержание. Это единое выражение красоты природы (конкретно ландшафта севера Англии), разделенное на двух персонажей и представленное в форме диалога.

Charlotte Brontë

SHIRLEY

Chapter XII

Shirley and Caroline

[...] "I know how the heath * would look on such a day," said Caroline; "purple-black: a deeper shade of the sky-tint, and that would be livid." *

"Yes — quite livid, with brassy edges to the clouds, and here and there a white gleam, more ghastly * than the lurid * tinge, which, as you looked at it, you momentarily expected would kindle into blinding lightning."

"Did it thunder?"

"It muttered distant peals, but the storm did not break till evening, after we had reached our inn: that inn being an isolated house at the foot of a range of mountains."

"Did you watch the clouds come down over the mountains?"

"I did: I stood at the window an hour watching them. The hills seemed rolled in a sullen mist, and when the rain fell in whitening sheets, suddenly they were blotted from the prospect: they were washed from the world."

"I have seen such storms in hilly districts in Yorkshire; and at their riotous climax, while the sky was all cata-ract, * the earth all flood, I have remembered the Deluge." *

"It is singularly reviving after such hurricanes to feel calm return, and from the opening clouds to receive a consolatory gleam, softly testifying that the sun is not quenched."

"Miss Keeldar, just stand still now, and look down at Nunnely dale and wood."

They both halted on the green brow * of the Common: * they looked down on the deep valley robed in May raiment; * on varied meads, some pearled * with daisies, and some golden with king-cups: * today all this young verdure smiled clear in sunlight; transparent emerald and amber gleams played over it. On Nunnwood — the sole remnant of antique * British forest in a region whose lowlands were once all sylvan chase, * as its highlands were breast-deep heather — slept the shadow of a cloud; the distant hills were dappled, * the horizon was shaded and tinted like mother-of-pearl; silvery blues, soft purples, evanescent * greens and rose-shades, all melting into fleeces of white cloud, pure as azury * snow, allured the eye as with a remote glimpse of heaven's foundations. * The air blowing on the brow was fresh, and sweet, and bracing. *

"Our England is a bonnie * island," said Shirley, "and Yorkshire is one of her bonniest nooks." *

"You are a Yorkshire girl too?"

"I am — Yorkshire in blood and birth. Five generations of my race sleep under the aisles of Briarfield Church: I drew my first breath in the old black hall behind us."

Hereupon Caroline presented her hand, which was accordingly taken and shaken. "We are compatriots," said she.

"Yes," agreed Shirley with a grave nod.

"And that," asked Miss Keeldar, pointing to the forest, — that is Nunnwood?"

"It is."

"Were you ever there?"

"Many a time."

"In the heart of it?"

"Yes."

"What is it like?"

"It is like an encampment * of forest sons of Anak. * The trees are huge and old. When you stand at their roots, the summits seem in another region: the trunks remain still and firm as pillars, while the boughs sway to every breeze. In the deepest calm their leaves are never quite hushed, and in high wind a flood rushes — a sea thunders above you."

"Was it not one of Robin Hood's haunts?" *

"Yes, and there are mementos * of him still existing. To penetrate into Nunnwood, Miss Keeldar, is to go far back into the dim days of eld. * Can you see a break in the forest, about the centre?"

"Yes, distinctly."

"That break is a dell; a deep, hollow cup, lined with turf as green and short as the sod of this Common; the very oldest of the trees, gnarled, mighty oaks, crowd about the brink of this dell: in the bottom lie the ruins of a nunnery."

"We will go — you and I alone, Caroline — to that wood, early some fine summer morning, and spend a long day there. We can take pencils and sketch-books, and any interesting reading-book we like; and of course we shall take something to eat. I have two little baskets, in which Mrs. Gill, my housekeeper, might pack our provisions, and we could each carry our own. It would not tire you too much to walk so far?"

"Oh, no; especially if we rested the whole day in the wood, and I know all the pleasantest spots: I know where we could get nuts in nutting time; I know where wild strawberries abound; I know certain lonely, quite untrodden glades, carpeted with strange mosses, some yellow as if gilded, some a sober * gray, some gem-green. * I know groups of trees that ravish the eye with their perfect, picture-like effects: rude oaks, delicate birch, glossy beech, clustered in contrast; and ash trees stately as Saul, * standing isolated, and superannuated, wood-giants clad in bright shrouds of ivy. Miss Keeldar, I could guide you."

heath — пустошь, поросшая вереском; вереск

livid — мрачный синевато-бледный цвет

ghastly — жуткий, зловещий

lurid — мрачный, зловещий светящийся желтоватый

цвет

cataract — водопад (устаревшее значение)

the Deluge — всемирный потоп

brow — край обрыва

the Common — пустырь, никому не принадлежащая земля (в данном случае холм)

raiment — одеяние (слово высокого стиля)

pearled — усеянные, как жемчугом

king-cup — лютик или купальница (растения с ярко-желтыми цветами)
antique — древний (книжное слово)
sylvan — лесной (книжное слово)
chase — заповедный лес, где разводят дичь
dappled — покрытый округлыми расплывчатыми пятнами или бликами
evanescent — неуловимый, улетающий
azury — образование от *azure* 'лазурь, лазурный'; возможно, обозначает бледный оттенок цвета
heaven's foundations — фундамент небесного царства (которое находится выше видимого небесного свода)
bracing — бодрящий
bonny — красивый, милый; слово шотландского диалекта, но употребляется и за его пределами
nook (*шотл.*) — уголок, уютный уголок
encampment — лагерь, становище
Anak — легендарный великан
haunt — место частого пребывания
memento — напоминание
eld — старина, далекое прошлое (архаизм); того же корня, что *old*
sober — строгий; эд. спокойный
gem-green — букв. зеленый, как драгоценный камень; изумрудно-зеленый
Saul (*библ.*) — первый царь Израиля

Вопросы и задания

1. Выберите из текста устаревшие слова и выражения, а также слова возвышенного стиля. Дайте их нейтральные синонимы.
2. Проследите размещение устаревших и возвышенных слов в авторской речи и в диалоге. Есть ли заметное преобладание этих слов в каком-либо виде речи?
3. Выделите в тексте эпитеты, в частности обозначения цвета. Дайте их характеристику с точки зрения употребительности и значения. Постарайтесь представить себе оттенки цвета, выраженные в тексте.
4. Как распределяются эпитеты, в частности цветовые, в авторской речи и диалоге?
5. Выполните то же задание в отношении метафор и сравнений.
6. Определите эмоциональный тон (настроение) текста. Укажите эмотивно окрашенные слова.
7. Можно ли отличить по языковым признакам речь Шерли от речи Каролины? Дайте обоснование вашего ответа, опираясь на языковые факты.

8. Какую информацию о характерах участниц беседы дают их речи? (Отвечая на этот вопрос, не следует привлекать данные сюжета книги.)

§ 4. Элементы научного стиля

В следующем тексте будет показано применение научного стиля в художественной прозе. Выбран отрывок из рассказа Герберта Уэллса (1866—1946) «Хрустальное яйцо». Уэллс был одним из зачинателей жанра научной фантастики, ее сюжетные приемы и стиль складывались в значительной мере под его влиянием. Центральный персонаж рассказа — лавочник мистер Кейв; в его лавке продаются разные редкости и предметы, имеющие отношение к естествознанию. Этот „маленький человек“, не понятый близкими, живет одним всепоглощающим интересом: он владеет хрустальным яйцом, странным предметом, в котором он видит картины жизни чужой планеты (Марса). Рассказ, написанный в конце прошлого века, устарел в научном отношении: Марс изображен в нем согласно представлениям того времени, с наполненными водой каналами, растительностью, разумными обитателями. Однако рассказ считается классическим для жанра и сохраняет ценность прежде всего из-за яркости и своеобразия повествования. Интересен также образ мистера Кейва, человека, уходящего от тягостной повседневности в созерцание картин чуждого, недоступного мира. Это не только образ, характерный для научной фантастики, но и один из типов читателей этого жанра.

H. G. Wells

THE CRYSTAL EGG

(extract)

Afraid to disturb his family, he would slip quietly from his wife's side, when his thoughts became intolerable, and wander about the house. And about three o'clock one morning, late in August, chance directed him into the shop.

The dirty little place * was impenetrably black except in one spot, where he perceived an unusual glow of light. Approaching this, he discovered it to be the crystal egg,

which was standing on the corner of the counter towards the window. A thin ray smote * through a crack in the shutters, impinged upon the object, and seemed as it were to fill its entire interior.

It occurred to Mr. Cave that this was not in accordance with the laws of optics as he had known them in his younger days. He could understand the rays being refracted * by the crystal and coming to a focus in its interior, but this diffusion * jarred with his physical conceptions. He approached the crystal nearly, peering into it and round it, with a transient revival of the scientific curiosity that in his youth had determined his choice of a calling. He was surprised to find the light not steady, but writhing within the substance of the egg, as though that object was a hollow sphere of some luminous vapour. In moving about to get different points of view, he suddenly found that he had come between it and the ray, and that the crystal none the less remained luminous. [...]

And one day, turning the crystal about in his hands, he saw something. It came and went like a flash, but it gave him the impression that the object had for a moment opened to him the view of a wide and spacious and strange country: and, turning it about, he did, just as the light faded, see the same vision again.

Now, it would be tedious and unnecessary to state all the phases of Mr. Cave's discovery from this point. Suffice that the effect was this: the crystal, being peered into at an angle of about 137 degrees from the direction of the illuminating ray, gave a clear and consistent picture of a wide and peculiar country-side. It was not dream-like at all; it produced a definite impression of reality, and the better the light the more real and solid it seemed. It was a moving picture; that is to say, certain objects moved in it, but slowly in an orderly manner like real things, and, according as the direction of the lighting and vision changed, the picture changed also. It must, indeed, have been like looking through an oval glass at a view, and turning the glass about to get at different aspects. [...]

The view, as Mr. Cave describes it, was invariably of an extensive plain, and he seemed always to be looking at it from a considerable height, as if from a tower or a mast. To the east and the west the plain was bounded at a remote distance by vast reddish cliffs, which reminded him of

those he had seen in some picture; but what the picture was Mr. Wace * was unable to ascertain. These cliffs passed north and south — he could tell the points of the compass by the stars that were visible of a night * — receding in an almost illimitable perspective and fading into the mists of the distance before they met. He was nearer the eastern set of cliffs, on the occasion of his first vision the sun was rising over them, and black against the sunlight and pale against their shadow appeared a multitude of soaring forms that Mr. Cave regarded as birds. A vast range of buildings spread below him; he seemed to be looking down upon them; and, as they approached the blurred and refracted edge of the picture, they became indistinct. There were also trees curious in shape, and in colouring a deep mossy green and an exquisite grey, beside a wide and shining canal. And something great and brilliantly coloured flew across the picture.

the dirty little place — помещение магазина, куда мистер Кейв забрел ночью во время бессонницы

smite — букв. 'ударить', здесь описывает луч света, пронизывающий темноту

refract — преломлять (термин оптики)

diffusion — рассеяние, диффузия

Mr. Wace — один из персонажей рассказа, ученый, помогавший Кейву в его наблюдениях

of a night — оборот речи, имеющий поэтическую или возвышенную окраску

Вопросы и задания

1. Найдите в тексте специальные и общенаучные термины. Объясните их семантическую и стилистическую функцию (связь с содержанием, окраску, которую они придают повествованию).

2. Как известно, научные термины отличаются абстрактностью значения. Найдите случаи, где их абстрактность преодолевается в тексте употреблением слов конкретного или образного значения.

3. Охарактеризуйте синтаксис текста в стилистическом аспекте. Покажите, где синтаксические конструкции соответствуют научному стилю, а где они обладают эмоциональностью, характерной для художественного повествования.

4. В тексте соединены элементы научного стиля и художественной образности. Покажите случаи их сочетания в одном и том же небольшом отрезке речи.

5. Для жанра научной фантастики характерно впечатление необычности происходящего. Какими средствами это впечатление создается в данном тексте?

ФОНЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РЕЧИ

В художественном тексте все аспекты языка значимы, передавая если не понятийную информацию, то, во всяком случае, информацию эстетическую и эмотивную.

Фонетическая система языка наиболее удалена от содержания речи. Мы видели, однако, что в поэзии звучание речи играет огромную роль. Ведущие признаки, отграничивающие поэзию от прозы, лежат именно в области звучания. Как же обстоит дело в прозе? Приходится признать, что роль звучания в ней несравненно меньше. Проза прежде всего передает течение событий. Нельзя сказать, что языковое выражение смысла в прозе несущественно, напротив, оно чрезвычайно важно, но все же звуковая форма речи в прозе, как правило, второстепенна по отношению к изображаемым явлениям.

Есть по крайней мере два вида прозы, в которых не приходится искать эффектов звучания: это, во-первых, строго реалистические произведения, во-вторых, книги, не претендующие на высокое литературное мастерство. Если в таких произведениях встретим стечения звуков, напоминающие, скажем, аллитерацию или ассонанс, они скорее всего окажутся случайными, не связанными с каким бы то ни было смыслом. Рассмотрим пример из произведения, невысоко стоящего в художественном отношении, — рядовой повести фантастико-приключенческого жанра: "The masked men mumbled back in what might have been irritated mutterings, which only goaded me to greater fury." В первой части этого высказывания настойчиво повторяется *m*, во второй — из трех знаменательных слов два начинаются на *g*. В первом случае под повторение согласной можно даже подвести смысл, объяснив его как звукоподражание — передачу бормотания. Такое впечатление, однако, создается только потому, что в предложении употреблены два звукоподражательных слова — *tumble* и *mutter*, употреблены не ради звучания, а ради смысла. Что касается второго случая аллитерации, то она никакого смысла не имеет и иметь не может.

Стилистическое использование звучания в прозе все же встречается, но оно всегда связано с особыми видами

повествования. Прежде всего, это эмоциональная проза — целые тексты или отдельные отрывки эмоционально-драматической или лирической окраски; в таких случаях проза приближается по свойствам к поэзии. Во-вторых, это особые жанры, имеющие свои законы построения, а именно различного рода юмористические тексты и прежде всего шуточные сказки.

В XIX веке в Англии возник и достиг высокого развития особый вид сказки, в содержании которой есть элементы абсурда (nonsense). Такие произведения во многом опираются на свойства языка и содержат языковую игру. Одним из основоположников этого жанра является Льюис Кэрролл, тексты которого будут рассматриваться в другом разделе. Его сказки «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье», предназначенные для детей, настолько оригинальны, что, по признанию критики, стали теперь книгами для взрослых. Черты сходства со сказками об Алисе есть в замечательных детских сказках Редьярда Киплинга (игра слов, вставные стихи); мы рассмотрим отрывок из одной его сказки.

В сказках Редьярда Киплинга (1865—1936) часто используются подборы звучаний. Это может объясняться разными причинами. Во-первых, его сказки близки к поэзии, проза в них сочетается со стихом. Во-вторых, в сказках идет речь о животных, и писатель стремится выразительно передать их голоса. Возможно, однако, что самая главная причина — это то, что сказки создавались для детей, а дети чрезвычайно любят всяческую словесную игру и очень восприимчивы к слову. Киплингские сказки создавались как устные рассказы для детей (в первую очередь для дочери писателя Джозефины), они рассчитаны на устное исполнение; в них есть даже указания на мимику, например: „крокодил сказал это сквозь зубы, вот так“. Роль звучания слова в таком тексте очень велика; Киплинг широко пользуется различными созвучиями — рифмовкой, аллитерацией, ассонансом. В этом, как и в прочих своих стилистических приемах, Киплинг показывает глубокое проникновение в детскую психологию.

Отрывок, предназначенный для разбора, взят из сказки «Отчего у леопарда пятна на шкуре». Нужно заметить, что большинство сказок Киплинга дает сказочный ответ на какое-нибудь „почему“, вечный вопрос ребенка.

Почему у кита узкая глотка, почему у слона длинный хобот, откуда у верблюда горб, откуда у леопарда пятна на шкуре — вот темы его сказок. Такие темы напоминают мифы, существовавшие у разных народов (о том, например, откуда у дятла красное пятно на голове). Интересно, что в сказках, так же, как и в мифах, животное — герой сказки является и отдельным конкретным животным, и целым видом животных: Крокодил вцепился зубами в нос одного любопытного Слоненка и вытянул его в длинный хобот, и с тех пор такие хоботы имеют все слоны.

Автор дает веселые и невероятные объяснения того, откуда взялась та или иная черта животного. История о Леопарде представляет собой любопытное исключение. В ней есть крупица научной истины: пятна и полосы на шкуре животных представлены в ней как приспособительная окраска, помогающая укрыться от преследования или затаиться при охоте. Правда, путь, каким появились рисунки на шкуре животных, сказочен: это упавшие на шкуру тени от листьев и веток. Что касается главных героев сказки Леопарда и Эфиопа, то второй из них просто-таки меняет кожу, как меняют одежду, и из светлого становится черным; он же рукой, на которой, по видимому, осталась свежая краска, делает рисунки на шкуре своего друга Леопарда.

Сказка написана с большим словесным мастерством, и слово со своими свойствами — значением и звучанием — выступает в ней на первый план. Мы находим в тексте игру слов, в которой тонко используется многозначность; слова подбираются по звучанию, образуя аллитерации. Автор видоизменяет существующие слова и создает свои собственные, придавая им значения, соответствующие звучанию.

Сюжет сказки тоже многим обязан языку. Начальной точкой его построения и разворачивания является известное библейское изречение о том, что леопард не может изменить своих пятен, а эфиоп — своей черной кожи. Сказка своим содержанием противоречит этому изречению: леопард и эфиоп как раз меняются, в этом и есть ее сюжет. Не случайно в сказке такое заметное место занимает слово *change*. Отметим любопытную черту сюжета: в изречении леопард и эфиоп выступают вместе просто как два примера для выражения мысли о неиз-

менности вещей; у Киплинга леопард и эфиоп так и ходят вместе, вместе дружно охотятся и вместе меняют цвет кожи. Так чисто словесная связь образов в изречении при переходе в сказку обращается в сюжетную.

Аллитерации текста представляют собой повторение таких звуков, как /s/, /sp/, /sk/, /skl/, /bl/, /spl/. Эти сочетания используются и в обычных словах, и в авторских новообразованиях. Подобные звучания подошли бы для создания звуковой картины — для передачи например, шуршания, хлопанья, плеска. В тексте, однако, звуки вообще не описываются, так что звукоподражательным целям аллитерации не служат. В чем же тогда их участие в выражении художественного замысла? В авторских неологизмах они передают смысл через сходство звучания со звуковой оболочкой уже существующих слов. Если, например, spotted значит 'пятнистый', то слова spottled и sprottled должны означать нечто сходное; возможно, они означают даже большую степень пятнистости, потому что звуков в этих словах больше. Можно усмотреть и другой смысл звуковых повторов: в своей причудливости и разнообразии они передают не звуковое, а световое впечатление — игру теней в лесу и пятен на шкуре животных. Такая передача света (тени) с помощью звука относится к области так называемой синестезии — языкового выражения единства чувственных восприятий. Мы видим, таким образом, что и в прозе слово может терять свою „прозрачность“ и становиться элементом художественного построения текста не только со стороны значения, но и со стороны звучания.

Rudyard Kipling

HOW THE LEOPARD GOT HIS SPOTS

In the days when everybody started fair, * Best Beloved, * the Leopard lived in a place called the High Veldt. * 'Member * it wasn't the Low Veldt, or the Bush Veldt, or the Sour Veldt, but the 'sclusively bare, hot, shiny High Veldt, where there was sand and sandy-coloured rock and 'sclusively tufts of sandy-yellowish grass. The Giraffe and the Zebra and the Eland * and the Koodoo and the Hartebeest lived there; and they were 'sclusively sandy-

yellow-brownish all over; but the Leopard he was the 'sclusivest sandiest-yellowest-brownest * of them all — a greyish-yellowish catty-shaped kind of beast, and he matched the 'sclusively yellowish-greyish-brownish colour of the High Veldt to one hair. This was very bad for the Giraffe and the Zebra and the rest of them; for he would lie down by a 'sclusively yellowish-greyish-brownish stone or clump of grass, and when the Giraffe or the Zebra or the Eland or the Koodoo or the Bush-Buck or the Bonte-Buck came by he would surprise them out of their jump-some * lives. He would indeed! And, also, there was an Ethiopian * with bows and arrows (a 'sclusively greyish-brownish-yellowish man he was then), who lived in the High Veldt with the Leopard; and the two used to hunt together — the Ethiopian with his bows and arrows, and the Leopard 'sclusively with his teeth and claws — till the Giraffe and the Eland and the Koodoo and the Quagga and all the rest of them didn't know which way to jump, Best Beloved. They didn't indeed!

After a long time — things lived for ever so long in those days — they learned to avoid anything that looked like a Leopard or an Ethiopian; and bit by bit — the Giraffe began it, because his legs were the longest — they went away from the High Veldt. They scuttled for days and days till they came to a great forest, 'sclusively full of trees and bushes and stripy, speckly, patchy-blatchy * shadows, and there they hid; and after another long time, what with standing half in the shade and half out of it, and what with the slippery-slidy * shadows of the trees falling on them, the Giraffe grew blotchy, and the Zebra grew stripy, and the Eland and the Koodoo grew darker, with little wavy grey lines on their backs like bark on a tree trunk; and so, though you could hear them and smell them, you could very seldom see them, and then only when you knew precisely where to look. They had a beautiful time in the 'sclusively speckly-spickly shadows of the forest, while the Leopard and the Ethiopian ran about over the 'sclusively greyish-yellowish-reddish High Veldt outside, wondering where all their breakfasts and their dinners and their teas * had gone. At last they were so hungry that they ate rats and beetles and rock-rabbits, the Leopard and the Ethiopian, and then they had the Big Tummy-ache, * both together; and then met Baviaan — the dog-headed,

barking Baboon, who is Quite the Wisest Animal in Ale South Africa.

Said Leopard to Baviaan (and it was a very hot day), "Where has all the game gone?"

And Baviaan winked. He knew.

Said the Ethiopian to Baviaan, "Can you tell me the present habitat of the aboriginal Fauna?" (That meant just the same thing, but the Ethiopian always used long words. He was a grown-up.)

And Baviaan winked. He knew.

Then said Baviaan, "The game has gone into other spots; * and my advice to you, Leopard, is to go into other spots as soon as you can."

And the Ethiopian said, "That is all very fine, but I wish to know whither the aboriginal Fauna has migrated."

Then said Baviaan, "The aboriginal Fauna has joined the aboriginal Flora because it was high time for a change; * and my advice to you, Ethiopian, is to change as soon as you can."

That puzzled the Leopard and the Ethiopian, but they set off to look for the aboriginal Flora, and presently, after ever so many days, they saw a great, high, tall forest full of tree trunks all 'sclusively speckled, sprottled and spotted, dotted and splashed and slashed and hatched and cross-hatched with shadows. (Say that quickly aloud, and you will see how very shadowy the forest must have been.)

when everybody started fair — выражение имеет два значения. Одно — фразеологизм: 'стартовать на равных началах, иметь равные шансы'. В контексте реализуется и другое значение fair — 'светлый, светловолосый или светлокожий'. В сказке говорится, что все животные и люди Африки были первоначально одного и того же светлого желтоватого цвета, как песок или сухая трава.

Best Beloved — обращение к ребенку — слушателю сказки

the High Veldt — вельд, южноафриканская степь. Верхний, Средний и Нижний вельд — существующие географические названия, относятся к высоте местности над уровнем моря. „Кислый вельд“ — шутка.

'member — *вм. remember* (детская речь). Ср. также 'sclusively *вм. exclusively*. Последнее употребляется в тексте очень часто, отражая, видимо, особенность речи маленькой слушательницы сказки, дочери писателя.

Eland, koodoo, hartebeest, bush-buck, bonte-buck — виды африканских антилоп, некоторые сейчас почти истреблены (hartebeest). Quagga — квагга, вымерший южноафриканский дикий осел; rock-rabbit — даман, небольшое животное похожее на сурка. Слова hartebeest, bush-buck, bonte-buck заимствованы из языка африкаанс.

the 'sclusivest sandiest-yellowest-brownest — шутили-вое нагромождение неправильных форм сравнения (возможно в детской речи)

jumpsome — прыгучий (авторское образование от jump)

Ethiopian — эфиоп, житель Эфиопии, страны в восточной Африке. В тексте имеется в виду устаревшее, более общее значение 'негр, африканец'.

patchy-blatchy — экспрессивный авторский неологизм (окказионализм), описывающий пестрые лесные тени. Источниками образования являются слова patch 'пятно' и blotch 'пятно' (крупное, неправильной формы). Ср. далее blotchy. Сюда же относятся окказионализмы speckly-spickly (от speck 'пятнышко'), а также sprottled и spotted (от spot 'пятно').

slippery-slidy — скользкий (от slippery и slide), также пример авторского экспрессивного новообразования

teas — дичь описывается в сказке как регулярная еда — завтрак, обед, чай, ужин (чай — прием пищи около 5 часов дня, принятый в Англии).

Tummy-ache — детская форма *вм. stomach-ache*; употребление с определенным артиклем и с большой буквы выражает признак интенсивности

go into other spots — игра слов. Реализуются два значения слова spot — 'место' и 'пятно', так что образуются два смысла: 'удалились в другие места' и 'пошли пятнами'.

high time for a change — игра слов. Обыгрываются значения 'внести разнообразие в жизнь' и 'переодеться'.

Вопросы и задания

1. Выделите в тексте слова, происходящие из языка африкаанс; опишите их стилистический эффект. Обратите внимание на роль необычного звучания слов.

2. Как изображен в тексте Верхний вельд — как реальная географическая местность или сказочная страна? Найдите в тексте соответствующие детали.

3. Найдите в тексте черты в описании животных, показывающие их: а) как реальных представителей животного мира, б) как героев сказки.

4. Найдите в тексте случаи аллитерации. Какие звуки и звуко-сочетания встречаются особенно часто?

5. Каково содержание отрывков текста, в которых выступает аллитерация? Каково ваше мнение относительно функции аллитерации в тексте?

6. Проанализируйте авторские неологизмы с точки зрения словообразования. Перечислите использованные автором словообразовательные модели. Отметьте среди них продуктивные и непродуктивные.

7. Каковы значения авторских новообразований?

8. В комментариях к тексту была отмечена экспрессивность авторских новообразований. Как она достигается? Обратите особое внимание на роль звуковой формы слова.

9. Как вы представляете себе перевод новообразований Киплинга на русский язык?

Раздел 3

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ГРАММАТИЧЕСКОГО СТРОЯ ЯЗЫКА

Грамматические категории языка, абстрактные по своему существу, играют первостепенную роль в построении логического смысла высказывания; стилистическое использование для них, казалось бы, менее характерно. Тем не менее есть целый ряд случаев, когда грамматические формы участвуют в создании художественного эффекта и даже бывают для этого необходимы. Мы уже рассмотрели стилистические функции грамматических форм в поэзии; еще более важны они в прозе.

§ 1. Грамматическое и художественное время

Всякий текст, описывающий явления и события, изображает их как протекающие во времени. Время протекания описываемых событий не тождественно реальному

времени, проходящему при чтении текста, — это воображаемое, или изображаемое, время. Сказанное относится не только к изложению вымышленных событий, но и к отображению в тексте событий реальных, например в мемуарах; и в том и в другом случае описываемые события происходят в воображении читателя. В применении к художественному тексту изображаемое время часто называют художественным временем.

Художественный текст, будучи вымыслом (хотя и отражающим реальность), предоставляет автору особенно широкие возможности для свободного изображения хода времени и создания таким путем различных смысловых и стилистических эффектов.

Реальное время, как известно, протекает равномерно и в одном направлении — от прошедшего к будущему, что создает необратимую последовательность событий, согласованных между собой. В литературном произведении хронологическая последовательность событий может быть нарушена. Часто, чтобы вызвать интерес читателя, автор начинает рассказ с середины, а потом дает экспозицию. Иногда, особенно в произведениях, содержащих элемент детектива, конец цепи событий служит началом повествования. Так, в начальных эпизодах «Тихого американца» Грэма Грина один из центральных персонажей — Пайл — в начале повествования уже убит, затем даются события, предшествовавшие его убийству. Отметим, что перестановка событий может встретиться и в фактографических текстах (например, в описаниях путешествий), но лишь в том случае, если в этих текстах есть элемент художественного изображения.

Равномерность хода времени тоже нарушается в художественном тексте. Обычно это ускорение хода времени, так что длительные его промежутки умещаются в текстах, которые читаются от нескольких минут до нескольких часов. Особенно характерно ускорение времени в конце длинного произведения (романа); начавшись с неторопливых описаний, повествование как бы набирает скорость, и на нескольких последних страницах происходят события, занимающие годы жизни. Вальтер Скотт в предисловии к роману «Уэверли» говорит, что действие романа подобно камню, скатывающемуся с горы: сначала он движется медленно, натываясь на препятствия, по-

том его движение ускоряется и, наконец, он несется скачками. Встречается также замедление времени — подробное описание событий, которые на самом деле должны были происходить почти мгновенно. Об остановке художественного времени можно говорить в случае описаний, например пейзажных или портретных, которые относятся к одному и тому же моменту времени, хотя и представляют собой последовательность высказываний.

Художественное время создается прежде всего смыслом повествования. Необходимыми в его построении, однако, являются также чисто языковые средства — единицы лексической и грамматической систем языка. В области лексики это слова, обозначающие время и движение во времени, как *вчера, сегодня, раньше, позже* и т. п. В области грамматики это, естественно, формы глагольных времен.

Время глагола, употребляемое для описания событий в художественном тексте, называется повествовательным временем. Для английского глагола повествовательным временем обычно является прошедшее время общего вида (Past Indefinite); иногда употребляется его соответствие в настоящем времени (Present Indefinite). Если какие-то факты выделяются особо, как предшествующие основному ходу событий или находящиеся в будущем, употребляются соответствующие формы английской системы времен. Что касается употребления времен в прямой речи персонажей, то оно, строго говоря, не относится к построению художественного времени, оно имитирует факты живой реальной речи.

Чаще всего повествование бывает выдержано в одном времени — или прошедшем, или настоящем. В таком случае время глагола не несет никакой стилистической функции, так как отсутствует фактор выбора; напомним, что стилистический эффект предполагает выбор и противопоставление. Укажем попутно, что значение настоящего и прошедшего времени в повествовании практически одинаково. Прошедшее время не обозначает событий в прошлом, а настоящее — событий в настоящем; то и другое выражают последовательность событий, развертывающихся в воображении читателя. Иначе обстоит дело, если настоящее и прошедшее время в тексте чередуются; это чередование наполняется каким-то смыслом. Так, внезапный переход от прошедшего времени к настоящему

придает рассказу особую яркость: настоящее время как бы приближает описываемые факты к читателю. Такое употребление настоящего времени называют настоящим драматическим. Далее, то или иное время может быть связано с лицом, от имени которого ведется рассказ. В «Холодном доме» Диккенса, например, главы, написанные от лица Эстер Саммерсон, выдержаны в прошедшем времени, а главы, изложенные от автора, — в настоящем. Переплетение времен повествования в тексте может передавать разнообразные смысловые и стилистические оттенки.

Рассмотрим в плане употребления времен отрывки из рассказа Герберта Уэллса «Искушение Харрингея». В этом рассказе добродушно высмеивается незадачливый художник, который выбирает для своих картин затасканные псевдоромантические сюжеты и надеется, что образы придут к нему сами собой. В ходе работы один из его портретов оживает и обращается в дьявола. Дьявол предлагает Харрингею продать душу за создание шедевра, но Харрингей отвергает сделку: своя душа и ее спокойствие для него дороже любого шедевра.

Небольшой рассказ «Искушение Харрингея», кажущийся на первый взгляд простой, небрежной шуткой, имеет сложное построение. В нем отчетливо выделяются два основных повествовательных плана — передача автором-рассказчиком оригинала, то есть устного рассказа Харрингея, и авторские комментарии по поводу этого рассказа. Оба эти плана даны в третьем лице, но в разных временах, соответственно в прошедшем и настоящем. Оригинал, естественно, отсутствует, но он как бы просвечивает сквозь основные планы; на него есть ссылки, говорится, например, что в оригинале ругательство, произнесенное Харрингеем, дается как есть. Передача чужого рассказа в жанре фантастики, к которому принадлежит новелла Уэллса, является, вообще говоря, распространенным приемом: автор как бы слагает на другого рассказчика ответственность за неправдоподобие сюжета. Читателю при этом дается возможность поверить или не поверить в описываемые чудеса, даются какие-то доказательства правдивости рассказа. В рассматриваемой новелле все эти доказательства носят шутливо-иронический характер. Харрингей, например, выражает сомне-

ние в том, правильно ли у него работает воображение; автор заявляет, что тут его рассказ правдив: воображение у него в самом деле никуда не годится. Особенно забавное доказательство истинности своей истории приводит Харрингей в конце новеллы — кусок холста, закрашенный эмалевой краской (только так художнику удалось уничтожить дьявола). Автор добавляет еще один факт в пользу правдивости рассказчика: шедевра он не написал и, по мнению друзей, никогда не напишет.

H. G. Wells

THE TEMPTATION OF HARRINGAY

It is quite impossible to say whether this thing really happened. It depends entirely on the word of R. M. Harringay, who is an artist.

Following his version of the affair, the narrative deposes * that Harringay went into his studio about ten o'clock to see what he could make of the head that he had been working at the day before. The head in question was that of an Italian organ-grinder, and Harringay thought — but was not quite sure — that the title would be the "Vigil". * So far he is frank, and his narrative bears the stamp of truth. He had seen the man expectant for pennies, and with a promptness that suggested genius, had had him in at once.

"Kneel. Look up at that bracket," * said Harringay. "As if you expected pennies."

"Don't grin!" said Harringay. "I don't want to paint your gums. Look as though you were unhappy."

Now, after a night's rest, the picture proved decidedly unsatisfactory. "It's good work," said Harringay. "That little bit in the neck... But."

He walked about the studio and looked at the thing from this point and from that. Then said a wicked word. * In the original the word is given.

"Painting," he says he said. "Just a painting of an organ-grinder — a mere portrait. If it was a live organ-grinder I wouldn't mind. But somehow I never make things alive. I wonder if my imagination is wrong." This, too, has a truthful air. His imagination *is* wrong. [...]

He went to the blinds and began to pull them down. They were made of blue holland with the rollers at the bottom of the window, so that you pull them down to get more light. He gathered his palette, brushes, and mahlstick * from his table. Then he turned to the picture and put a speck of brown in the corner of the mouth; and shifted his attention thence to the pupil of the eye. Then he decided that the chin was a trifle too impassive for a vigil.

Presently he put down his impedimenta, * and lighting a pipe surveyed the progress of his work. "I'm hanged if the thing isn't sneering at me," said Harringay, and he still believes it sneered.

The animation of the figure had certainly increased, but scarcely in the direction he wished. There was no mistake about the sneer. "Vigil of the Unbeliever," said Harringay. "Rather subtle and clever that! But the left eyebrow isn't cynical enough."

He went and dabbed at the eyebrow, and added a little to the lobe of the ear to suggest materialism. * Further consideration ensued. "Vigil's off, I'm afraid," said Harringay. "Why not Mephistopheles? But that's a bit too common. 'A Friend of the Doge' — not so seedy. * The armour won't do, though. Too Camelot. * How about a scarlet robe and call him 'One of the Sacred College'? * Humour in that, and an appreciation of Middle Italian History."

"There's always Benvenuto Cellini," * said Harringay; "with a clever suggestion of a gold cup in one corner. But that would scarcely suit the complexion."

He describes himself as babbling in this way in order to keep down an unaccountably unpleasant sensation of fear. The thing was certainly acquiring anything but a pleasing expression. Yet it was as certainly becoming far more of a living thing than it had been — if a sinister one — far more alive than anything he had ever painted before. [...]

The face on the canvas seemed animated by a spirit of its own. Where the expression of diablerie * came in he found impossible to discover. Experiment was necessary. The eyebrows — it could scarcely be the eyebrows? But he altered them. No, that was no better; in fact, if anything, a trifle more satanic. The corner of the mouth? Pahl more than ever a leer * — and now, retouched, * it was ominously grim. The eye, then? Catastrophel he had filled his

brush with vermilion instead of brown, and yet he had felt sure it was brown! The eye seemed now to have rolled in its socket, and was glaring at him an eye of fire. In a flash of passion, possibly with something of the courage of panic, he struck the brush full of bright red athwart the picture; and then a very curious thing, a very strange thing indeed, occurred — if it did occur.

The diabolified * Italian before him shut both his eyes, pursed his mouth, and wiped the colour off his face with his hand. Than the red eye opened again, with a sound like the opening of lips, and the face smiled. "That was rather hasty of you," said the picture.

depose — зд. утверждать (одно из значений слова — 'показывать под присягой')

vigil — ночная молитва перед религиозным праздником

bracket — настенная полка или подставка для лампы
wicked word — ругательство

mahlstick ['mɔ:lstɪk] — муштабель (деревянная подпорка для руки), приспособление, употребляемое художниками

impedimenta — багаж (связано с impediment 'препятствие, затруднение'; багаж — то, что мешает путешественнику)

materialism — зд. пренебрежение к духовности, корыстолюбие

seedy — затрепанный, низкопробный

Camelot — столица легендарного короля Артура (VI в. н. э.) и его рыцарей. Имеется в виду избитость мотива, модного в конце XIX в.

Sacred College — кардиналы католической церкви

Benvenuto Cellini [tʃə'li:ni] — итальянский скульптор и золотых дел мастер (1500—1571); славятся кубки его работы, поэтому художник собирался изобразить золотой кубок в углу картины

diablerie [di'a:bləri:] (франц.) — дьявольское выражение, коварство

leer — взгляд искоса, обычно с неприятным выражением; здесь характеризует кривую улыбку

retouch — исправлять, ретушировать

diabolified — обращенный в дьявола (авторский неологизм от основы diabol-, как в diabolic, diabolism)

Вопросы и задания

1. Какие два грамматических времени употреблены в повествовании? Каким периодам времени они соответствуют?

2. Прокомментируйте выражение *he says he said* с точки зрения отраженных в повествовании периодов времени.

3. Где во времени помещаются события, обозначенные *Past Perfect* (*He had seen the map...*)? Чему эти события предшествуют?

4. Объясните, как относятся к темпоральным (временным) планам, о которых шла речь, такие слова, как *narrative*, *version*, *to depose*. Найдите в тексте другие слова, выполняющие ту же функцию при построении художественного времени текста.

5. Выделите лексические единицы, указывающие на следование событий во времени. К какому из темпоральных планов они относятся?

6. Можно ли считать, что настоящее время глаголов в тексте передает реальное настоящее? Дайте обоснование своего ответа.

7. Проведите разграничение психологических точек зрения в тексте. Какими словами выражена самооценка героя рассказа? Как выражено отношение к нему автора? Существует ли какая-либо связь между системой оценок рассказа и темпоральными планами?

8. Прокомментируйте высказывание *It depends entirely on the word of R. M. Harringay, who is an artist*. Содержит ли прилагательное предложение какую-либо иную информацию, кроме указания на занятие героя? Какую именно?

9. Объясните чередование времен в отрезке от слов *He went to the blinds* до *it sneered*.

10. В последних абзацах отрывка от слов *The face on the canvas* настоящее время не употребляется. С чем это может быть связано?

11. Верно ли по отношению к данному отрывку, что настоящее время в повествовании более эмоционально и драматично, чем прошедшее?

§ 2. Употребление артиклей и введение новых предметов и явлений в повествование

Артикль, как и время глагола, представляет собой грамматическое явление, обычно остающееся вне фокуса внимания читателя. Более внимательный анализ убеждает, однако, что артикли могут играть существенную смысловую и стилистическую роль, что было показано при анализе поэзии (отрывок из поэмы Т. С. Элиота).

В тексте, представляющем собой изложение событий, артикли приобретают особо важную функцию, а именно функцию выражения темы и ремы, известного и нового. Здесь возможность выбора артикля, а следовательно, и стилистического эффекта дает употребление артиклей с названиями лиц, предметов, явлений, упомя-

нутых в первый раз. Традиция художественного повествования позволяет употреблять в таких случаях не только неопределенный артикль, требуемый правилами, но и определенный: предметы и явления могут вводиться как уже знакомые читателю. С помощью этого приема читатель как бы отождествляется с какой-то средой или группой людей и вовлекается в описываемые события; это одно из средств создания эффекта с о п р и ч а с т н о с т и (involvement). В тех же случаях, разумеется, возможен и неопределенный артикль. По контрасту существительные с неопределенным артиклем обозначают предметы подчеркнуто новые для читателя. Читатель становится не соучастником, а наблюдателем событий; ему как бы демонстрируются новые лица, предметы, явления. Такой прием можно определить как о т с т р а н е н н о с т ь (detachment).

Обычно артикли в тексте чередуются между собой, но встречается, особенно в начальных отрезках произведения, стилистически осмысленное преобладание одного из них. Такое употребление артиклей определяет тон отрезка, а иногда и всего текста: избирается либо сопричастность, либо отстраненность. Первый способ изложения оценивается как более субъективный и эмоциональный, второй — как более объективный и холодный.

Рассмотрим с точки зрения употребления артиклей два текста, представляющие собой начальные отрезки литературных произведений.

Первый отрывок взят из книги английского писателя Олдоса Хаксли (1894—1963) *Crome Yellow*, написанной в 1921 году. Заглавие книги представляет собой название поместья, в котором живут или гостят действующие лица книги. В начальном отрезке вводится центральный персонаж, начинающий поэт Деннис Стоун; он едет в пригородном поезде, направляясь в Кроум Йеллоу.

Следующий отрывок — первый абзац новеллы американского писателя Амброза Бирса (1842—1914) «Случай на мосту через Совинный ручей». Действие происходит в Соединенных Штатах (в штате Алабама) во время войны между Севером и Югом (1861—1865). Солдаты армии северян собираются повесить на мосту плантатора, жителя южных штатов, обвиненного в попытке разрушить мост. Характерно, что симпатии автора на стороне приговоренного (хотя сам Бирс сражался в рядах северян

против армии рабовладельцев); автор осуждает не одну из сторон войны, а вообще войну, несущую жестокость и смерть.

Рассказ известен описанием психологического явления замедления времени в условиях крайнего душевного напряжения (в целях построения сюжета эффект преувеличен). Описано спасение героя (Фаркера): обрывается веревка, Фаркер падает в воду и т. д., но в конце новеллы оказывается, что бегство было иллюзией, возникшей и развернувшейся в мозгу героя за долю секунды перед гибелью.

В отрывке из «Желтого Крома» герою все знакомо: и обстановка пригородного поезда, и места, через которые он проезжает. Ощущение привычности создается и повсеместным употреблением определенного артикля, и набором топонимов — названий маленьких станций. Эти названия вряд ли известны читателю, а герой их перечисляет наизусть, как стихотворение. Читатель включается в изображаемый мир и проникается настроением покоя, уюта, тишины.

Выше было сказано, что повествование такого рода обычно характеризуется субъективностью; так обстоит дело и здесь. Субъективность становится особенно явной, когда описание превращается во внутренний монолог Дениса (несобственно-прямую речь). Из содержания этого внутреннего монолога мы узнаем, что привычность окружения раздражает героя; молодому поэту кажется, что за время, проведенное в пригородном поезде, он мог бы совершить что-нибудь важное. Мы чувствуем, что автор слегка иронизирует над героем, но явного вмешательства авторской речи в рассуждения героя мы не находим.

Итак, стилистическая функция артикля в этом тексте ярко выражена и важна для содержания.

В рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей» изложение событий начинается с центрального (и, по сути дела, завершающего) эпизода; предыстория дается во второй части (рассказ состоит из трех пронумерованных частей). При таком способе изложения для начала текста характерно широкое употребление определенного артикля; оно сразу вводит читателя в определенный круг лиц и явлений. Неопределенные артикли обычно

появляются дальше, когда дается экспозиция произведения. В данном рассказе, однако, в начальном отрезке находим частое, хотя и не повсеместное употребление неопределенного артикля. Автор-рассказчик занимает здесь внешнюю позицию по отношению к изображаемому; соответственно и читатель оказывается не участником событий, а зрителем разыгрывающейся перед ним сцены. Характерно обилие деталей, точных, иногда технических (мост, рельсы, оружие, позы солдат). Все изображаемое представляется ярким и резким, в соединении с содержанием эпизода (казнь) даже зловещим. Такая детализация вполне согласуется с употреблением неопределенного артикля; детали замечаются у предметов, видимых впервые, знакомые предметы скользят в сознании, не оставив внимания. (Характерно, что в отрывке из книги Хаксли детали практически отсутствуют.) В отрывке налицо, следовательно, холодная, отстраненная манера описания. Весьма примечателен способ, каким вводится герой рассказа. У Хаксли он сразу назван по имени — Денис. Бирс вводит своего героя отстраненно: для него он некий человек — а тап.

Отметим, уже вне связи с употреблением артикля, что в дальнейшем изложении точка зрения смещается: даются внутренние ощущения героя. Эти ощущения поразительны. Мы узнаем о замедлении времени в сознании Фаркера и обострении его восприятий. Он слышит ход своих карманных часов как резкие металлические удары, разделенные все более длинными промежутками. Но и здесь автор-рассказчик не отождествляет себя с героем, каким-то чудесным образом он наблюдает за процессами сознания осужденного, не проникаясь его эмоциями.

Мы видим, следовательно, что употребление неопределенного артикля является в этом тексте одним из элементов объективной, отстраненной манеры изложения.

Aldous Huxley

CROME YELLOW

Chapter I

Along this particular stretch of line no express ever passed. All the trains — the few that there were — stopped at all the stations. Denis knew the names of those stations

by heart. Bole, Tritton, Spavin Delawarr, Knopswich for Timpany, West Bowlby, and, finally, Camlet-on-the-Water. Camlet was where he always got out, leaving the train to creep indolently onward, goodness only knew whither, into the green heart of England.

They were snorting out of West Bowlby now. It was the next station, thank Heaven. Denis took his chattels off the rack, and piled them neatly in the corner opposite his own. A futile proceeding. But one must have something to do. When he had finished, he sank back into his seat and closed his eyes. It was extremely hot.

Oh, this journey! It was two hours cut clean out of his life; two hours in which he might have done so much, so much — written the perfect poem, for example, or read the one illuminating book. Instead of which — his gorge rose * at the smell of the dusty cushions against which he was leaning.

Two hours. One hundred and twenty minutes. Anything might be done in that time. Anything. Nothing. Oh, he had had hundreds of hours, and what he had done with them? Wasted them, spilt * the precious minutes as though his reservoir were inexhaustible. Denis groaned in the spirit, condemned himself utterly with all his works. What right had he to sit in the sunshine, to occupy corner seats in third-class carriages, to be alive? None, none, none.

his gorge rose — он чувствовал тошноту

spilt — менее употребительная форма прошедшего времени от spill (обычно spilled) в значении 'растратить'. Основное значение spill 'просыпать, пролить' в какой-то мере сохраняется, придавая образность высказыванию. Возможно также привлечение первоначального, теперь архаичного значения слова — 'убить'.

Ambrose Gwinett Bierce

AN OCCURRENCE AT OWL CREEK STATION

A man stood upon a railroad bridge in Northern Alabama, * looking down into the swift waters twenty feet below. The man's hands were behind his back, the wrists bound with a cord. A rope loosely encircled his neck. It

was attached to a stout cross-timber * above his head, and the slack * fell to the level of his knees. Some loose boards laid upon the sleepers * supporting the metals of the railway supplied a footing for him and his executioners — two private soldiers of the Federal army, directed by a sergeant, who in civil life may have been a deputy sheriff. At a short remove * upon the same temporary platform was an officer in the uniform of his rank armed. He was a captain. [...]

Beyond one of the sentinels nobody was in sight; the railroad ran straight away into a forest for a hundred yards, then, curving, was lost to view. Doubtless there was an outpost farther along. The other bank of the stream was open ground — a gentle acclivity crowned with a stockade of vertical tree trunks, loop-holed for rifles, with a single embrasure through which protruded the muzzle of a brass cannon commanding the bridge.

Alabama — один из южных штатов США; около 30% негритянского населения; до 1865 г. рабовладельческий штат

cross-timber — перекладина

slack — суш. слабина (отвисшая часть каната)

sleepers — балки, поддерживающие мостовые рельсы

at a short remove = at a short distance

Вопросы и задания

1. Определите количественное соотношение определенных и неопределенных артиклей в первом и втором текстах. Сделайте вывод относительно субъективности или объективности повествования в том и другом случае.

2. Можно ли утверждать, что определенные артикли в первом тексте имеют экспрессивную функцию, или же они употреблены просто по правилам языка?

3. Какие предметы, лица, явления выделены во втором тексте с помощью неопределенного артикля? Являются ли они важными для описываемой сцены?

4. Можно ли считать, что первый текст, в соответствии с тем, что было сказано выше об артикле в художественном тексте, субъективен и эмоционален? Если да, то в чем, кроме артиклей, это выражается?

5. Какое общее впечатление создается употреблением артиклей во втором тексте? Как можно связать это впечатление с содержанием произведения и идейной позицией автора?

6. Какие языковые средства в первом тексте имеют ту же смысловую и стилистическую функцию, что определенный артикль?

7. Какое значение имеет артикль в сочетаниях *the perfect poem, the one illuminating book*?

8. Определите эмоциональный тон обоих текстов в связи с их содержанием, учитывая все средства его создания.

§ 3. Употребление отрицания

Еще одно грамматическое явление, которое может участвовать в создании стилистического эффекта, — это **о т р и ц а н и е**. Отрицание в повествовании (не в диалоге) является формой, которую автор может употреблять по своему произволу, так что оно дает широкие выразительные возможности. Если рассуждать строго логически, то отрицание в повествовании вообще не нужно: если чего-либо нет, то незачем об этом и говорить. Отсюда следует, что если отрицание все-таки употребляется (что случается довольно часто), то оно должно нести какие-то дополнительные смыслы и участвовать в создании экспрессивности языкового выражения. Так оно и происходит. Прежде всего, отрицание в предложении может выражать слабое утверждение (*understatement*) или литоту, например: *он не беден* вместо *он богат*. Таким способом, в частности, может выражаться ирония. Есть и другой, очень интересный случай употребления отрицания: отрицательные высказывания выражают отталкивание от какого-то стандарта, от того, чего ожидает читатель. Это явление особенно интересно потому, что в нем проявляется включение текста в общий поток литературного процесса, а также активное воздействие автора на вкусы и взгляды читателя.

Для разбора подобного употребления отрицания даются два отрывка из романа английской писательницы Джейн Остин (1775—1817) «Нортенгерское аббатство». Роман строится как бы по двум линиям: это описание жизни и быта определенных слоев английского общества начала XIX века, а также насмешка над увлечением читателей готическими романами, модными в то время. Это романы, действие которых происходит в старинных замках или монастырях, полные ужасов, тайн, привидений, такие, как «Тайны Удольфо» (или «Тайны Удольфского замка») Анны Радклиф. Смеясь над читателями и читательницами, Джейн Остин тем самым критикует

и литературу этого направления. Центральная фигура романа, молодая девушка Кэтрин Морланд, увлекается такими романами, и, когда она попадает в качестве гостьи в старинное имение Нортенгерское аббатство, она ожидает встретить там все то, что по канонам готического романа должно быть в старом замке: подземные ходы, привидения, зловещие тайны, скрывааемые его обитателями. Само собой разумеется, ничего подобного она там не находит: действие произведений Джейн Остин отличается трезвым реализмом.

Отталкивание от литературного стандарта налицо не только в сюжете, но и в стиле повествования. Вводя в начале книги ее центральный персонаж Кэтрин Морланд, автор подчеркивает, что она „не героиня“ (т. е. не героиня модного романа). В сущности, Джейн Остин вводит здесь понятие „антигерой“, предвосхищая суждения современной критики. Говоря о том, что Кэтрин не героиня, автор полемизирует не только с готическим романом, но и с сентиментальными романами Самюэля Ричардсона (1689—1761), уже не новыми в то время, но продолжавшими оказывать влияние на литературу и на умы читателей. В романах «Памела» и «Кларисса», когда-то пользовавшихся огромным успехом, Ричардсон выводит прекрасных и добродетельных героинь, преследуемых беспутными представителями высшего общества. Готический роман в какой-то мере продолжил традиции Ричардсона: в нем тоже подвергаются преследованиям (более страшным) идеальные девушки-героини.

В первом отрывке, взятом из самого начала романа, говорится о Кэтрин — девочке-подростке. В следующем отрывке (из второй главы) Кэтрин уже взрослая девушка (ей семнадцать лет); она направляется со своей родственницей миссис Аллен в Бат, в то время модный курорт, где пили минеральные воды; там собиралось все общество, и девушки могли найти женихов.

Для чего же нужны отрицания в повествовании, в частности в данном тексте?

Рассмотрим смысл высказывания *ее отец не был богат*. Это может быть простое сообщение факта, не требующее никакого продолжения и, кроме сказанного, ничего не подразумевающее. Мы узнаем, что отец девушки не принадлежал к богачам, но, по-видимому, не был и беден. Есть, однако, случаи, когда отрицательное высказыва-

ние является как бы ответом на невысказанное предположение. Каково это отрицаемое предположение, можно узнать из контекста, но не всегда; часто для этого нужно знать жизнь общества того времени, когда писалось произведение. Так, наш пример *ее отец не был богат* может получить такие толкования: 'он не был богат, хотя все считали его богатым' (узнается из контекста), 'он не был богат, хотя отец такой девушки (скажем, такой избалованной) непременно должен быть богат' (возможно, здесь потребуется более широкий социальный контекст). В отрывках из романа Джейн Остин мы встречаемся с этим вторым типом отрицательных высказываний.

Описание Кэтрин Морланд представляет собой оттачивание от типа героини модного в то время романа — прекрасной, возвышенной, преследуемой. В детстве такая героиня — очаровательное, нежное существо, обычно с золотистыми локонами; она ухаживает за любимой птичкой или собачкой, поливает цветы (и, конечно, ни в коем случае не гоняет с мальчишками мяч). Совершенно другим и должны быть и родители героини, и ее сестра; намекая на романы в письмах Ричардсона, автор сообщает, что сестра почему-то не вела с Кэтрин обширной переписки. Отрицая черты такой „героини“ у своей Кэтрин, Джейн Остин иронизирует над этим фальшивым образом, разрушает его.

Параллельно потоку отрицаний идет линия утверждений: автор сообщает, какой была Кэтрин на самом деле. Получается реалистический и по-своему обаятельный образ. Мы видим вольное детство: матери некогда было особенно ею заниматься, в семье было одиннадцать детей. Описана характерная некрасивость девочки-подростка, ставшей потом миловидной девушкой. Идеализации нет и в помине: одобрительно высказываясь о повзрослевшей Кэтрин, автор заключает ее характеристику замечанием о ее невежестве и неразумии (правда, относя это к любой девушке того же возраста).

Разбирая произведения Джейн Остин, мы обращали преимущественное внимание на употребление отрицания. Это не означает, что отрицание само по себе может выразить столь сложные оттенки смысла. Как было сказано выше, отрицание лишь участвует в создании стилистико-смыслового эффекта, основную роль играет содер-

жание высказываний. Нельзя не отметить, однако, что оттенки смысла, разобранные выше, без отрицаний выразить было бы невозможно.

Jane Austen

NORTHANGER ABBEY

Chapter I

No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy would have supposed her born to be an heroine. * Her situation in life, the character of her father and mother, her own person and disposition, were all equally against her. Her father was a clergyman, without being neglected or poor, and a very respectable man, though his name was Richard, and he had never been handsome. He had a considerable independence, * besides two good livings, * and he was not in the least addicted to locking up his daughters. Her mother was a woman of useful plain sense, * with a good temper, and, what is more remarkable, with a good constitution. * She had three sons before Catherine was born; and, instead of dying in bringing the latter into the world, as anybody might expect, she still lived on — lived to have six children more — to see them growing up around her, and to enjoy excellent health herself. A family of ten children will be always called a fine family, where there are heads, and arms and legs enough for the number; but the Morlands had little other right to the word, for they were in general very plain, and Catherine, for many years of her life, as plain as any. She had a thin awkward figure, a sallow skin without colour, dark lank * hair, and strong features; so much for her person, and not less unpropitious for heroism seemed her mind. She was fond of all boys' plays, and greatly preferred cricket, not merely to dolls, but to the more heroic enjoyments of infancy, as nursing a dormouse, feeding a canary-bird, or watering a rose-bush. [...]

Chapter II

[...]

In addition to what has been already said of Catherine Morland's personal and mental endowments, when about to be launched into all the difficulties and dangers of a six

weeks' residence in Bath, * it may be stated, for the reader's more certain information, lest the following pages should otherwise fail of giving any idea of what her character is meant to be, that her heart was affectionate, her disposition cheerful and open, without conceit or affectation of any kind; her manners just removed from the awkwardness and shyness of a girl; her person pleasing, and, when in good looks, pretty; and her mind about as ignorant and uninformed as the female mind at seventeen usually is.

When the hour of departure drew near, the maternal anxiety of Mrs. Morland will be naturally supposed to be most severe. A thousand alarming presentiments of evil to her beloved Catherine from this terrific separation must oppress her heart with sadness, and drown her in tears for the last day or two of their being together; and advice of the most important and applicable nature must of course flow from her wise lips in their parting conference in her closet. Cautions against the violence of such noblemen and baronets as delight in forcing young ladies away to some remote farm-house, must, at such a moment, relieve the fullness of her heart. Who would not think so? But Mrs. Morland knew so little of lords and baronets, that she entertained no notion of their general mischievousness, and was wholly unsuspecting of danger to her daughter from their machinations. Her cautions were confined to the following points: "I beg, Catherine, you will always wrap yourself very warm about the throat when you come from the Rooms * at night; and I wish you would try to keep some account of the money you spend; I will give you this little book on purpose."

Sally, or rather Sarah (for what young lady of common gentility will reach the age of sixteen without altering her name as far as she can?), must from situation be at this time the intimate friend and confidante of her sister. It is remarkable, however, that she neither insisted on Catherine's writing by every post, nor exacted her promise of transmitting the character of every new acquaintance, nor a detail of every interesting conversation that Bath might produce. Everything, indeed, relative to this important journey was done on the part of the Morlands with a degree of moderation and composure, which seemed rather consistent with the common feelings of common life, than with

the refined susceptibilities — the tender emotions which the first separation of an heroine from her family ought always to excite. Her father, instead of giving her an unlimited order on his banker, or even putting an hundred pounds' bank-bill into her hands, gave her only ten guineas, and promised her more when she wanted it.

Under these unpromising auspices, * the parting took place and the journey began. It was performed with suitable quietness and uneventful safety. Neither robbers nor tempests befriended them, nor one lucky overturn to introduce them to the hero. Nothing more alarming occurred than a fear, on Mrs. Allen's side, of having once left her clogs * behind her at an inn, and that fortunately proved to be groundless.

They arrived at Bath. Catherine was all eager delight; her eyes were here, there, and everywhere, as they approached its fine and striking environs, and afterwards drove through those streets which conducted them to the hotel. She was come to be happy, and she felt happy already.

an heroine — архаическое употребление артикля **an** вм. **a** перед **h** (возможно, слово произносилось без придыхания в начале, на французский манер)

independence — средства, достаточные для поддержания жизни (устаревшее значение слова)

two good livings — два хороших источника дохода

plain sense — простой здравый смысл

constitution — организм, здоровье

lank — описывает прямые жидкие волосы

Bath — город на юго-западе Англии, в графстве Сомерсет. Славился целебными водами.

the Rooms — бальные залы

auspices или **auspice** — знак, предвешание. Восходит к древнеримским ауспициям, то есть гаданию по полету птиц.

clogs — обувь с деревянными подошвами, часто надевалась поверх более легкой обуви

Вопросы и задания

1. Выделите в тексте все предложения, содержащие отрицание. Перечислите способы, которыми оно выражается, учитывая и грамматические, и лексико-грамматические средства.

2. Сравните способ изложения в первой главе романа Остин с обычным вступительным описанием в плане употребления отрицания. Определите приблизительно долю отрицаний в том и другом случае. Можно взять начало романа Драйзера «Сестра Керри», где тоже выведена молодая девушка, вступающая в жизнь. Другая возможность — начальные страницы романа Диккенса «Давид Копперфилд», где рассказчик в первой же фразе выражает сомнение, удастся ли ему стать „героем своей жизни“. Здесь, правда, отрицаний больше, чем у Драйзера, так как Диккенсу присуща полемическая манера, но, очевидно, их доля меньше, чем у Остин. Можно подобрать для сравнения и другие произведения.

3. Автор утверждает, что из Кэтрин Морланд, какой она была в детстве, не могла вырасти героиня. Найдите в словаре (англо-английском) все значения слова heroine. Какое из них наиболее применимо в данном случае? (Можно принять также соединение в слове двух и более значений.)

4. Во вступлении к тексту было сказано, что Кэтрин Морланд можно рассматривать как антигероиню. Восстановите на основании текста, какой должна быть „настоящая героиня“: а) в детстве, б) в качестве молодой девушки.

5. Найдите в портрете Кэтрин Морланд, кроме отрицания, положительную информацию (о внешности, характере, вкусах антигероини). Постарайтесь показать реализм этого описания.

6. Как вы объясните сказанное в тексте о лордах и баронетах?

7. Каково отношение автора-рассказчика к антигероине романа? Покажите это отношение: а) исходя из содержания текста, б) выбрав относящиеся к Кэтрин слова-характеристики.

8. Романы Остин, написанные в начале прошлого века, приобретают новую популярность в наши дни. Что, по вашему мнению, может быть этому причиной?

§ 4. Выразительные возможности синтаксиса

Синтаксический строй речи непосредственно связан с выражением мысли и чувства. Короткие, или эллиптические, предложения, восклицания, инверсия являются признаками эмоциональной речи, тогда как длинные, формально завершенные, осложненные по структуре предложения соответствуют спокойному, обстоятельному выражению наблюдений и мыслей.

Важную стилистическую роль могут играть также повторы и параллелизм синтаксических конструкций, где выразительная функция принадлежит не только самому строю фраз, но и сочетанию структуры предложения со смыслом. **П о в т о р** — повторение одного и того же смысла, обычно в целях эмпазы. Современные исследователи отмечают, что при повторении создаются и новые оттенки значений. Встречаются также варьирующие повторы, в которых тот же смысл подвергается изменению,

отражающему, например, изменение явления во времени. Параллелизм может быть сходен с повтором. Встречаются, однако, случаи, когда в параллельных конструкциях выражается противоположный смысл (а н т и т е з а). С античных времен существует классификация риторических приемов — фигур, представляющих собой, по сути дела, не что иное, как разные виды повторов и параллелизма в сочетании с различными смысловыми отношениями: а н а ф о р а, э п и ф о р а, п е р е ч и с л е н и е, н а р а с т а н и е и т. п. Почти все они сохранили значение и для нашего времени; пожалуй, исключение составляет нарастание (climax), прием искусственный, в чистом виде встречающийся редко.

Кроме общих синтаксических приемов и характеристик, существуют индивидуальные особенности синтаксиса; они становятся отличительным признаком стиля автора и выполняют определенные художественные задачи.

В предлагаемом отрывке из романа Диккенса «Повесть о двух городах» разворачивается сцена взятия Бастилии — знаменитой крепости-тюрьмы, стоявшей когда-то посреди Парижа. Бастилия стала символом угнетения и произвола, штурм крепости был одним из первых действий восставшего народа во время французской революции.

В отрывке действуют лавочник Дефарж и его жена. В романе они оба — деятели революции, автор рисует их беспощадными мстителями за страдания угнетенных.

Текст отличается высокой эмоциональной напряженностью; одно из средств ее создания — синтаксический строй речи. В тексте находим и риторические фигуры, придающие речи взволнованную торжественность, и нагнетание энергичных, коротких, часто эллиптических предложений, воплощающих в себе напряженность и динамичность штурма крепости.

Charles Dickens

A TALE OF TWO CITIES

Chapter XXI

Echoing Footsteps

Every pulse and heart in Saint Antoine * was on high-fever strain and at high-fever heat. Every living creature there held life as of no account, and was demented with a passionate readiness to sacrifice it.

As a whirlpool of boiling waters has a centre point, so all this raging circled round Defarge's wine-shop, and every human drop in the caldron had a tendency to be sucked towards the vortex where Defarge himself, already begrimed with gunpowder and sweat, issued orders, issued arms, thrust this man back, dragged this man forward, disarmed one to arm another, laboured and strove in the thickest of the uproar.

"Keep near to me, Jacques Three," * cried Defarge; "and do you, Jacques One or Two, separate and put yourselves at the head of as many of these patriots as you can. Where is my wife?"

"Eh, well! Here you see me!" said madame, composed as ever, but not knitting today. Madame's resolute right hand was occupied with an axe, in place of the usual softer implements, and in her girdle were a pistol and a cruel knife.

"Where do you go, my wife?"

"I go," said madame, "with you at present. You shall see me at the head of women, by-and-by."

"Come, then!" cried Defarge, in a resounding voice. "Patriots and friends, we are ready! The Bastille!" *

With a roar that sounded as if all the breath in France had been shaped into the detested word, the living sea rose, wave on wave, depth on depth, and overflowed the city to that point. Alarm-bells ringing, drums beating, the sea raging and thundering on its new beach, the attack begun.

Deep ditches, * double drawbridge, * massive stone walls, eight great towers, cannon, muskets, fire and smoke. Through the fire and through the smoke — in the fire and in the smoke, for the sea cast him up against a cannon, and on the instant he became a cannonier — Defarge of the wine-shop worked like a manful soldier, Two fierce hours.

Deep ditch, single drawbridge, massive stone walls, eight towers, cannon, muskets, fire and smoke. One drawbridge down! "Work comrades all, work! Work, Jacques One, Jacques One Thousand, Jacques Two Thousand, Jacques Five-and-Twenty Thousand; in the name of all the Angels or the Devils — which you prefer — work!" Thus Defarge of the wine-shop, still at his gun, which had long grown hot.

"To me, women!" cried madame his wife. * "What! We can kill as well as the men when the place is taken!"

And to her, with a shrill thirsty cry, trooping women variously armed, but all armed alike in hunger and revenge.

Cannon, muskets, fire and smoke; but, still the deep ditch, the single drawbridge, the massive stone walls, and the eight towers. Slight displacements of the raging sea, made by the falling wounded. Flashing weapons, blazing torches, smoking waggon-loads of wet straw, hard work at neighbouring barricades in all directions, shrieks, volleys, execrations, bravery without stint, boom, smash and rattle, and the furious sounding of the living sea; but, still the deep ditch, and the single drawbridge, and the massive stone walls, and the eight great towers, and still Defarge of the wine-shop at his gun, grown doubly hot by the service of Four fierce hours.

A white flag from within the fortress, and a parley * — this dimly perceptible through the raging storm, nothing audible in it — suddenly the sea rose immeasurably wider and higher, and swept Defarge of the wine-shop over the lowered drawbridge, past the massive stone outer walls, in among the eight great towers surrendered!

Saint Antoine [seint an'twa:n] — Сент-Антуанское предместье, рабочий квартал Парижа

Jacques Three, etc. — Дефарж дает всем своим помощникам-революционерам имя Жак, различая их номерами; это делается в память Жакерии, крупнейшего крестьянского восстания во Франции, произошедшего в 1358 г., когда восставших крестьян тоже называли Жаками

Bastille [ba'sti:l] — Бастилия, построенная в XIV в. как крепость, с конца XVI в. стала политической тюрьмой. Разрушена во время французской революции. С 1880 г. годовщина взятия Бастилии (14 июля) стала французским национальным праздником.

ditch — эд. ров, окружавший средневековый замок или крепость

drawbridge — подъемный мост через ров, ведущий в средневековый замок или крепость

madame his wife — французский оборот речи; слово madame следует произносить с ударением на втором слоге

parley — переговоры с противником во время военных действий

Вопросы и задания

1. Выделите в отрывке случаи повтора и параллелизма в начальном отрезке (до диалога). Что вы можете сказать о художественном эффекте этих приемов?

2. Выполните то же задание для описания начала атаки (сразу после диалога). Определите стилистический эффект синтаксических средств в этом отрезке текста по сравнению с предыдущим.

3. Проанализируйте структуру предложений следующих двух абзацев (от *Deep ditches...* до *had long grown hot*), обращая внимание на эллиптические конструкции и назывные предложения. Прокомментируйте общую экспрессивность конструкций.

4. Найдите в тексте случаи приема перечисления (перечисление — стилистический прием, предполагающий соединение в перечне понятий, обычно логически не соединимых). Какие члены перечислений можно считать логически разнородными? В чем состоит экспрессивная функция каждого из таких перечислений?

5. Найдите в отрывке повторы слов: *cannon, muskets, fire and smoke*. Какой эффект достигается повторением?

6. Найдите в описании штурма варьирующие повторы. Ответьте на следующие вопросы: а) Каким фактам описываемой реальности отвечают приведенные повторы в их последовательности? На какие реальные изменения указывают измененные слова? б) Как объяснить отсутствие артиклей в первых двух случаях повтора и появление определенного артикля во всех последующих?

7. Синтаксис разбираемого текста можно назвать эмоциональным: предложения текста не только сообщают о событиях, но и создают „эффект присутствия“. Такой синтаксической организации должна соответствовать и лексика. Какие лексические группы, по вашему мнению, создают сходное впечатление сопереживания? (Обратите внимание, в частности, на обозначения чувственных восприятий.)

8. Попробуйте дать словесное выражение дополнительной информации, которая передается формой синтаксических конструкций и их лексическим наполнением.

Следующий текст — отрывок из рассказа Эрнеста Хемингуэя «Снега Килиманджаро» — дается как пример индивидуальных особенностей синтаксического строя. В произведениях этого писателя мы находим, обобщенно говоря, два вида синтаксического построения текста. Один — это последовательность коротких, семантически насыщенных предложений, внешне мало связанных между собой. Второй, наиболее специфичный для автора — это длинные цепочки предложений, соединенных сочинительным союзом *and*; внутри таких построений с помощью того же союза могут присоединяться однородные члены предложения, что усиливает общий эффект. Такое построение речи приближает ее к разговорной. Кроме того, при такой манере повествования рассказчик как

бы не стремиться организовывать наблюдения и события, они идут сплошным потоком, не разделенные длительными паузами (точками) и не сложенные в подчинительные структуры. (Придаточные предложения внутри комплексов не меняют их по существу паратактического, т. е. сочинительного, характера.)

Произведение Хемингуэя «Снега Килиманджаро», впервые опубликованное в 1936 году, по объему может быть названо „длинным рассказом“ (a long short story) или, как считают некоторые критики, даже небольшим романом. Герой рассказа Гарри, писатель, находится в Африке на сафари (охотничьей экспедиции) с женой и слугами-африканцами. Лишенный медицинской помощи, он умирает от гангрены и перед смертью подводит итоги своей жизни. Ему кажется, что жизнь прожита напрасно, что самого главного он не написал. В предсмертном бреду ему представляется, что его друг Комптон прилетел на своем спортивном самолете, чтобы спасти его. Внезапно герой осознает, что они летят не к населенным местам за помощью, а поворачивают к снежной вершине Килиманджаро. Огромная снежная гора выступает в рассказе как символ высот искусства, к которым неотвратимо и бескорыстно стремится истинный художник.

Ernest Hemingway

THE SNOWS OF KILIMANJARO

It was morning and had been morning for some time and he heard the plane. It showed very tiny and then made a wide circle and the boys * ran out and lit the fires, using kerosene, and piled on grass so there were two big smudges at each end of the level place and the morning breeze blew them toward the camp and the plane circled twice more, low this time, and then glided down and levelled off and landed smoothly and, coming walking toward him, was old Compton in slacks, a tweed jacket and a brown felt hat.

“What’s the matter, old cock?” Compton said.

“Bad leg,” he told him. “Will you have some breakfast?”

“Thanks. I’ll just have some tea. It’s the Puss Moth * you know. I won’t be able to take the Memsahib. * There’s only room for one. Your lorry is on the way.”

Helen had taken Compton aside and was speaking to him. Compton came back more cheery than ever.

"We'll get you right in," he said. "I'll be back for the Mem. Now I'm afraid I'll have to stop at Arusha to refuel. We'd better get going."

"What about the tea?"

"I don't really care about it, you know."

The boys had picked up the cot and carried it around the green tents and down along the rock and out onto the plain and along past the smudges that were burning brightly now, the grass all consumed, and the wind fanning the fire, to the little plane. It was difficult getting him in, but once in he lay back in the leather seat, and the leg was stuck straight out to one side of the seat where Compton sat. Compton started the motor and got in. He waved to Helen and to the boys and, as the clatter moved into the old familiar roar, they swung around with Compie watching for warthog * holes and roared, bumping, along the stretch between the fires and with the last bump rose and saw them all standing below, waving, and the camp beside the hill, flattening now, and the plain spreading clumps of trees, and the bush flattening, while the game trails * ran now smoothly to the dry waterholes, * and there was a new water that he had never known of. The zebra, small rounded backs now, and the wildebeeste, * big-headed dots seeming to climb as they moved in long fingers across the plain, now scattering as the shadow came toward them, they were tiny now, and the movement had no gallop, and the plain as far as you could see, gray-yellow now and ahead old Compie's tweed back and the brown felt hat. Then they were over the first hills and the wildebeeste were trailing up them, and then they were over mountains with sudden depths of green-rising forest and the solid bamboo slopes, and then the heavy forest again, sculptured into peaks and the hollows until they crossed, and hills sloped down and then another plain, hot now, and purple brown, bumpy with heat * and Compie looking back to see how he was riding. Then there were other mountains dark ahead.

And then instead of going on to Arusha they turned left, he evidently figured that they had the gas, and looking down he saw a pink sifting cloud, moving over the ground, and in the air, like the first snow in a blizzard, that comes from nowhere, and he knew the locusts were coming up from the

South. Then they began to climb and they were going to the East it seemed, and then it darkened and they were in a storm, the rain so thick it seemed like flying through a waterfall, and then they were out and Compie turned his head and grinned and pointed and there, ahead, all he could see, as wide as all the world, great, high, and unbelievably white in the sun, was the square top of Kilimanjaro. * And then he knew that there was where he was going.

boys — эд. слуги

the Puss Moth — маленький спортивный самолет

memsahib (Mem) — госпожа. Слово образовано из английского Ma'am и хинди sahib 'господин'; употребляется по отношению к белой женщине, занимающей высокое положение в колониальной стране (жене крупного чиновника). Индийское употребление слова (теперь устаревшее) здесь перенесено в Африку.

wart-hog — бородавчатая свинья (африканское животное, вид дикого кабана с бородавчатыми выростами на морде и большими клыками)

game trail — тропа, протоптанная дикими животными

waterhole — естественное углубление в почве, в котором скапливается дождевая вода

wildebeeste — антилопы гну (прав. wildebeests или wildebeest); слово пришло из языка африкаанс

bumpy with heat — имеются в виду воздушные ямы, образованные восходящими потоками нагретого воздуха

Kilimanjaro — вулканический массив в Танзании, высочайшая вершина Африки (5895 м); выше 4800 м — вечные снега и ледники

Вопросы и задания

1. Выберите из текста длинные предложения, содержащие полисиндетон (повторение союза and). Постройте схему их синтаксической структуры, пользуясь любой техникой синтаксического анализа.

2. Покажите смысловую наполненность одного из подобных предложений, перечислив предметы и явления, о которых идет речь.

3. О произведениях Хемингуэя критики и литературоведы говорят, что в них большую роль играет подтекст. Попробуйте сформулировать своими словами подтекст приведенного здесь отрывка (т. е. то, что не выражено непосредственно в тексте, но о чем можно заключить из сказанного, а также то, что подсказывается выразительными средствами текста).

4. Считается, что один из творческих принципов Хемингуэя — недосказанность, предоставление читателю творческой роли. Как связаны с этим принципом особенности синтаксической организации текста, в частности нанизывание образов в цепочках предложений?

5. Автор комментариев к рассказам Хемингуэя в советском издании, куда входит рассказ «Снега Кйлиманджаро», И. М. Кудряшов, указывает, что концовка рассказа иронична: Гарри только снится, что он достигает вершины. Согласны ли вы с этим или думаете иначе? Дайте обоснование своей точки зрения.

Раздел 4

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СИСТЕМНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛЕКСИКИ

Слова в языке соединены различными смысловыми связями. Простейшие из них — это, с одной стороны, сходство значений, создающее синонимические пары и ряды, с другой стороны, противоположные (взаимоисключающие) значения, образующие антонимы. Как синонимия, так и антонимия могут использоваться в стилистико-экспрессивных целях в художественном тексте.

§ 1. Синонимия

Синонимы, как известно, относятся к одному и тому же предмету или явлению, но обычно различаются каким-либо дополнительным компонентом (оттенком) образного или эмотивно-оценочного характера. Абсолютных синонимов, то есть слов, имеющих одно и то же значение, очень мало, и они, как правило, не встречаются в речи одного и того же говорящего. Итак, между синонимами существует и сходство, и различие, причем сходство преобладает. Этой характеристике синонимов отвечает их употребление в художественном тексте. Согласно распространенному толкованию, авторы употребляют синонимы, чтобы избежать повторения одного и того же слова. Это действительно так; подобный прием особенно характерен для произведений XIX и начала XX века. Таким путем создается относительно высокая плотность синонимов на коротких отрезках текста. Дело, однако, не только во внешнем разнообразии, которое создают синонимы. При употреблении синонимов варьируется

также и смысл высказывания. Один и тот же денотат как бы описывается по-разному, с выделением тех или иных его особенностей.

Ценность этого приема признается не всеми писателями и критиками. Э. Хемингуэй, в частности, не только не избегает повторения одного и того же слова, но делает подобное повторение особым приемом письма. Действительно, обозначение одного и того же предмета (явления) разными словами с разными оттенками значений снижает динамизм повествования; вместо движения вперед, к дальнейшим событиям или описаниям, читатель вынужден останавливаться мыслью на уже упомянутом предмете, как бы разглядывая его с разных сторон. При умелом использовании синонимов, однако, такое неторопливое рассматривание предмета описания может создавать своеобразный художественный эффект. К тому же синонимы в тексте могут обозначать не одно, а разные, хотя и сходные явления; это может быть также одно явление в разные моменты времени.

Таким образом, если функция синонимов — создание разнообразия в повествовании, то используются различия между ними. Встречаются, однако, случаи, когда смысловые различия между синонимами отступают на задний план, важнее становится их сходство: пара или группа синонимов, употребленная вместо одного слова, способствует усилению высказывания (э м ф а т и ч е с к а я функция). Это явление характерно для фразеологических единиц, например: *open and aboveboard, fair and square, over and done with*.

Как синонимические устойчивые фразы, так и вообще эмфатическое употребление синонимов характерны для разговорной речи, так что в художественном тексте его чаще всего можно встретить в диалоге. Сближение синонимов, однако, встречается и в авторской речи; более того, в отношении окказиональной синонимии могут быть поставлены слова, в языке не являющиеся синонимами.

Рассмотрим употребление синонимов в отрывке из рассказа Джека Лондона «Дом Мапуи». Отметим, что для стиля этого автора вообще характерно широкое употребление синонимов.

Рассказ Джека Лондона «Дом Мапуи» был впервые опубликован в 1909 году. В рассказе говорится о том, как полинезиец Мапуи нашел необычайно пре-

красную жемчужину. Он собирается на вырученные деньги осуществить свою мечту — построить дом европейского образца. Жемчужину обманом отнимают у него, но после многих приключений она возвращается к Мапуи. Основное место в действии рассказа занимает ураган, разрушивший поселение на острове и ставший причиной смерти сотен людей. Здесь дается отрывок из описания урагана. В нем действуют два названных по имени персонажа — молодой европеец с примесью полинезийской крови по имени Рауль и старый капитан Линч; действие происходит сначала в доме капитана Линча, потом на берегу.

Ураган в рассказе описывается подробно и разносторонне; повествование обладает большой реалистической силой и создает эффект сопереживания. Большую роль в повествовании играют синонимы, через звуки и движения передающие напор ураганного ветра.

Jack London

THE HOUSE OF MAPUHI

The air seemed filled with the rush of something. The house quivered and vibrated, and they heard the thrumming of a mighty note of sound. The windows rattled. Two panes crushed; a draught of wind tore in, striking them and making them stagger. The door opposite banged shut, shattering the latch. The white door-knob crumbled in fragments to the floor. The room's walls bulged like a gas balloon in the process of sudden inflation. Then came a new sound like the rattle of musketry, as the spray from a sea * struck the wall of the house. Captain Lynch looked at his watch. It was four o'clock. He put on a coat of pilot cloth, * unhooked the barometer, and stowed it away in a capacious pocket. Again a sea struck the house, with a heavy thud, and the light building tilted, twisted quarter-around * on its foundation, and sank down, its floor at an angle of ten degrees.

Raoul went out first. The wind caught him and whirled him away. He noted that it had hauled * around to the east. With a great effort he threw himself on the sand, crouching and holding his own. Captain Lynch, driven like a wisp of straw, sprawled over him. Two of the *Aorai's* sailors, leaving a cocoanut-tree to which they had been clinging, came to their aid, leaning against the wind at

impossible angles and fighting and clawing every inch of the way.

The old man's joints were stiff and he could not climb, so the sailors, by means of short ends of rope tied together, hoisted him up the trunk, a few feet at a time, till they could make him fast, at the top of the tree, fifty feet from the ground. Raoul passed his length of rope around the base of an adjacent tree and stood looking on. The wind was frightful. He had never dreamed it could blow so hard. A sea breached * across the atoll, wetting him to the knees ere * it subsided into the lagoon. The sun had disappeared, and a lead-colored twilight settled down. A few drops of rain, driving horizontally, struck him. The impact was like that of leaden pellets. A splash of salt spray struck his face. It was like the slap of a man's hand. His cheeks stung, and involuntary tears of pain were in his smarting eyes. Several hundred natives had taken to the trees, and he could have laughed at the bunches of human fruit clustering in the tops. Then, being Tahitian-born, he doubled his body at the waist, clasped the trunk of his tree with his hands, pressed the soles of his feet against the near surface of the trunk, and began to walk up the tree. At the top he found two women, two children, and a man. One little girl clasped a house-cat in her arms.

a sea — большая, тяжелая волна

pilot cloth — непромокаемая ткань (pilot — лоцман)

quarter-around — на 90° вокруг вертикальной оси

haul — изменить курс, направление. Употребляется обычно по отношению к кораблю, здесь описывает изменение направления ветра.

breach — нарушить что-либо, прорваться. Здесь говорится о волнах, прорвавшихся во время урагана во внутреннюю лагуну кораллового острова.

ere — синоним слова before, относящийся к поэтическому или возвышенному стилю

Вопросы и задания

1. Выберите из текста: а) глаголы, выражающие движение, б) глаголы, выражающие звук. Определите количественно место этих двух групп по отношению к остальным глаголам отрывка.

2. Какой из глаголов движения имеет в тексте наибольшую частоту употребления? Прокомментируйте этот факт в связи с содержанием отрывка.

3. Выделите синонимические группы (пары) среди глаголов движения. Какие оттенки значения вносят эти синонимы в содержание текста? (Для точного ответа на этот вопрос пользуйтесь англо-английским словарем.)

4. Выполните то же задание по отношению к глаголам звука, а также прочим синонимическим группам глаголов, употребленных в тексте.

5. В синонимии текста участвуют главным образом глаголы. Свяжите этот факт с содержанием отрывка.

6. Определите общий стилистический эффект употребления синонимов в тексте и дайте его оценку.

§ 2. Антонимия

Функция антонимов в тексте — выражение контраста. Наряду с языковыми антонимами в художественных текстах встречаются антонимы окказиональные — слова, вступающие в антонимические противопоставления в рамках данного текста. В качестве примера использования антонимов в тексте дается начало романа Диккенса «Повесть о двух городах». Роман впервые появился в 1859 году. Его тема — французская буржуазная революция 1789—1794 годов. Весь роман построен на противоречиях и контрастах. Это прежде всего общественные противоречия, приведшие к грозному революционному взрыву. Кроме того, это противопоставление двух стран — Франции и Англии — и двух городов, упомянутых в заглавии, — Лондона и Парижа. События романа трагичны (несмотря на относительно счастливый конец), сюжет отличается напряженностью. В соответствии с этим первая глава романа, названная автором «Период» и представляющая собой своего рода исторический пролог к основному действию, построена на реальных и языковых контрастах. Для анализа предлагаются два первых абзаца первой главы.

Charles Dickens

A TALE OF TWO CITIES

Chapter I

The Period

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it

was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way * — in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only.

There were a king with a large jaw * and a queen with a plain face, on the throne of England; there were a king with a large jaw and a queen with a fair face, on the throne of France. In both countries it was clearer than crystal to the lords of the State preserves of loaves and fishes, * that things in general were settled for ever.

the other way — в ад, ко всем чертям (эвфемизм).
Употребление слова hell, а также других слов, выражающих основные религиозные понятия, в Англии XIX в. осуждалось, особенно в смысле ругательства или клятвы.

a king with a large jaw ... etc. — Георг III и его жена Шарлотта в Англии, Людовик XVI и его жена Мария-Антуанетта во Франции

the lords of the State preserves of loaves and fishes — перифраз, обозначающий правящие классы. В перифразе заключена аллюзия — намек на эпизод из Евангелия, где Христос накормил голодную толпу пятью хлебами и двумя рыбами.

Вопросы и задания

1. Выберите из текста пары антонимов. Разбейте их на две группы в соответствии с определениями „лучшее из времен“ и „худшее из времен“.

2. Какие исторические факты могут стоять за антонимическими противопоставлениями текста?

3. В каком смысле употреблены слова Light и Darkness? Почему они напечатаны с заглавной буквы?

4. В чем смысл утверждения, что период истории, о котором идет речь, подобен современности (the present period), то есть времени, когда была написана книга? Какие из контрастных характеристик, употребленных в тексте, подходят к Англии XIX века?

5. Выражает ли мнение автора утверждение, что порядок вещей установился навсегда (things in general were settled for ever)?

§ 3. Многозначность и омонимия

Кроме смысловой связи между словами в языке, проявляющейся в наличии синонимов и антонимов существует также связь по внешней оболочке слова — его произношению и написанию. Имеются в виду такие явления, как **многозначность** и **омонимия**, то есть различие значений при одинаковой внешней оболочке. Сюда же следует отнести паронимию — близкое сходство внешней формы слов.

С точки зрения системы языка полисемия, разумеется, не тождественна омонимии и тем более паронимии: отдельные значения полисемантического слова связаны между собой, чего нет в других указанных случаях связи слов по их внешней оболочке. В речевом использовании, однако, все три случая могут трактоваться одинаково: автор как бы предполагает, что сходство внешних оболочек слов имплицитно близость значений.

В тексте, передающем чисто понятийную информацию, внешняя оболочка слов не связана со смыслом целого. Разные значения, относящиеся к одной и той же внешней оболочке, определяются в контексте, и другие использования той же оболочки остаются за пределами сознания воспринимающего текст. Иначе обстоит дело, если речь обладает экспрессивностью. Тогда разные значения одного слова или тождество (сходство) звучания разных слов могут использоваться с определенной смысловой целью, чаще всего для создания комического эффекта. Создается игра слов, каламбур — явление, присущее всякой экспрессивно окрашенной речи, как устной ее форме, так и разным видам литературных текстов. В каламбуре разные значения слова или похожих слов существуют в сознании получателя речи одновременно, и их сближение создает комическое впечатление. Многозначность слов может обыгрываться и по-другому: забытые связи между значениями слов оживляются, помогая передать тонкие оттенки мысли.

В обычной художественной прозе игра слов — не очень частое явление. Ее место — тексты специального типа, разного рода шутки, анекдоты, подписи под юмористическими рисунками. По-видимому, игра слов слишком заостряет внимание на слове как таковом, на его внутриязыковых парадигматических связях, и тем самым

отвлекает читателя от изображаемого, разрушая иллюзию реальности, создаваемую словесной тканью произведения.

В прямой речи персонажей, однако, игра слов встречается нередко; она участвует в создании речевой характеристики (остроумие персонажа) и, что особенно важно, через посредство персонажа передает мысли автора. Можно встретить использование многозначности также в отрывках текста, представляющих собой авторский комментарий к характерам и событиям. Это как бы прямая речь автора и его собственное остроумие. Кроме того, встречаются особые виды литературных произведений, в которых огромную роль играет слово как таковое (об одном из таких произведений — «Алиса в Стране Чудес» — пойдет речь во второй части этого раздела); в текстах такого рода важное место занимают различные случаи игры слов.

Известный английский писатель Гилберт Кит Честертон (1874—1936) обладал большим остроумием и тонким чувством слова; в своих произведениях он нередко использовал многозначность слов. Рассмотрим три кратких отрывка из его знаменитых рассказов об отце Брауне (детективные рассказы с значительным элементом психологии и философии, где в роли сыщика выступает католический священник по имени Браун).

В трех приведенных отрывках мы находим не случайную омонимию, а значения слов, исторически вырастающие одно из другого и логически связанные между собой. Г. К. Честертон умело выделяет тонкие оттенки и переходы значений для передачи сложных, подчас парадоксальных ходов мысли. Так, в первом отрывке *plainly* и *plain* близки по смыслу, но не одинаковы: сначала это „просто“ в значении ‘явно, очевидно’, потом „простой“ в значении ‘ясный, незапутанный’. Интересны два употребления *promising* в третьем отрывке. Одно из них является положительной характеристикой, другое — иронической: ‘многообещающий’ и ‘много обещающий’ (подразумевается: и мало выполняющий). Наиболее примечательно то, что микроконтекст в обоих случаях практически одинаков, и второе значение *promising* раскрывается только из противопоставления слова следующему дальше *performing*. Мастерски сделано сцепле-

ние каламбуров: слово performing, в свою очередь, включается в остроумную и ироническую игру слов, в результате которой начинающий политический деятель низводится до уровня балаганного актера или фокусника.

Gilbert Keith Chesterton

FATHER BROWN STORIES

"Well, do you know the story that is written there very plainly? Though it's not exactly a plain story."

"I wouldn't be content to call it plain," said Flambeau, "I should call it quite ugly."

[...]

"... Of course the flagged * path is quite near, and there are no marks on that; though there might be on the soil between the cracks: it's a crazy pavement." *

"By God, it's a crazy pavement; and a crazy garden; and a crazy story!" And Flambeau looked gloomily across the gloomy and storm-stricken garden, across which the crooked patch work paths did indeed give a queer aptness to the quaint old English adjective.

(The Insoluble Problem)

Hardcastle was a promising politician who seemed in society to be interested in everything except politics.

It may be answered gloomily that every politician is emphatically a promising politician. But to do him justice, he had often exhibited himself as a performing politician. No purple * tent in the bazaar, * however, had been provided for him to perform in.

(The Red Moon of Meru)

flagged — вымощенный каменными плитами

pavement — вымощенная поверхность; мостовая, тротуар; здесь относится к мощеной садовой дорожке

purple — любой оттенок цвета между красным и синим. Часто употребляется как эквивалент русского 'фиолетовый' и даже 'синий', но здесь его значение ближе к значению русского 'пурпурный' — яркий красно-фиолетовый цвет. Этот оттенок воспринимается как необычный, экзотический и подходит к пестроте изображаемого в тексте благотворительного базара.

bazaar — 1) восточный рынок; 2) благотворительный базар, ярмарка, устраиваемая с благотворительной целью. Здесь слово употреблено во втором значении. На ярмарках такого рода не только продаются товары, но и устраиваются всевозможные балаганы и аттракционы.

Вопросы и задания

1. Сколько значений слова *plain* следуют одно за другим в первом тексте? Каковы они?

2. Какие два значения одновременно реализует слово *ugly* в своем сопоставлении с *plain*?

3. Проанализируйте во втором тексте употребление слова *crazy*. Каково его значение в первом случае употребления? Как осуществляется переход от этого значения к обычному в наше время 'безумный'?

4. Какие слова являются указательным минимумом для отдельных значений слова *crazy*?

5. Каким образом участвуют в создании общей картины запутанного, „сумасшедшего“ сада слова *crack* и *crooked*? Связаны ли эти слова с идеей „безумной истории“, разыгравшейся в этом саду? Обратите внимание на переносные значения слов *cracked* и *crooked*.

6. Какие два значения слова *promising* использованы в третьем тексте?

7. Какое значение слова *performing* выделено в его противопоставлении слову *promising*?

8. Какое второе значение слова *perform* реализовано в сочетании *a purple tent*? В чем заключается насмешливый смысл каламбура?

9. Первые два отрывка, в соответствии с тем, что было сказано во вступлении о каламбуре в художественном тексте, представляют собой прямую речь. Как можно определить характер повествования в третьем отрывке?

Противоречие между одинаковым звучанием и разными значениями может использоваться и по-иному: сближения могут быть случайными, значения — далекими. Эффект смысловой неожиданности, возникающий в таких случаях, может использоваться в целях юмора, пародии, сатиры. Этот прием характерен для особого жанра абсурдного, алогичного повествования, жанра, развившегося главным образом на английской почве. Среди произведений подобного рода, пожалуй, наиболее известны сказки Льюиса Кэрролла (Чарлз Латвидж Доджсон, 1832—1898) «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье». Для иллюстрации использования омонимии и паронимии у Кэрролла возьмем известный отрывок из

«Алисы в Стране Чудес», где два фантастических существа — Грифон и Поддельная Черепаха — рассказывают маленькой Алисе о школе, в которой они учились на морском дне.

Как и вся книга, отрывок очень своеобразен. По содержанию это как бы искаженное отражение школьного обучения в Англии тех времен, когда была написана книга. Никаких драматических событий в отрывке нет, но фантастические существа рассказывают о морской школе необычайно эмоционально, то возмущаясь непониманием Алисы, то впадая в глубокую меланхолию. Обычной логики в их рассказе мы не найдем; мысль следует неожиданными скачками, часто отталкиваясь как раз от слов, их закономерных и случайных связей между собой.

События и диалоги в книге не подчинены законам развития реальных речей и событий; у них своя логика. Одним из толчков развития действия в книге является язык. Например, Герцогиня называет младенца поросенком, и вскоре он превращается в настоящего поросенка. В данном здесь отрывке, как было сказано выше, событий нет; это описание обучения в фантастической школе. Но и в этом отрезке текста есть движение смысла; движение это в значительной степени определяется явлениями языка. Среди них разного рода созвучия, создающие неожиданные дополнительные смыслы. Ряд школьных предметов оказывается тренировкой „извивания“; другие предметы по созвучию оказываются чем угодно, иногда предметами очень эмоциональными, например „смех и горе“. Заметим попутно, что вся беседа о занятиях построена как детское хвастовство на тему „а моя школа лучше“.

В неожиданности смыслов, появляющихся как будто случайно в необычном употреблении слов, заключается одно из признанных достоинств абсурдного повествования. Дети, для которых писалась «Алиса в Стране Чудес», прежде всего обратят внимание на то, что знакомые вещи — школа, обучение — предстают в новом и смешном свете; взрослые читатели могут доискиваться более глубокого смысла в случайных переплетениях значений.

ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND

The Mock Turtle's Story

"This here young lady," said the Gryphon, * "she wants for to know your history, she do."

"I'll tell it her," said the Mock Turtle * in a deep, hollow tone: "sit down both of you, and don't speak a word till I've finished."

So they sat down, and nobody spoke for some minutes. Alice thought to herself, "I don't see how he can ever finish, if he doesn't begin." But she waited patiently.

"Once," said the Mock Turtle at last, with a deep sigh, "I was a real Turtle."

These words were followed by a very long silence, broken only by an occasional exclamation of "Hjckrrh!" * from the Gryphon, and the constant heavy sighing of the Mock Turtle. Alice was very nearly getting up and saying, "Thank you, sir, for your interesting story," but she could not help thinking there must be more to come, so she sat still and said nothing.

"When we were little," the Mock Turtle went on at last, more calmly, though still sobbing a little now and then, "we went to school in the sea. The master was an old Turtle — we used to call him Tortoise — " *

"Why did you call him Tortoise, if he wasn't one?" Alice asked.

"We called him Tortoise because he taught us," said the Mock Turtle angrily; "really you are very dull!"

"You ought to be ashamed of yourself for asking such a simple question," added the Gryphon; and then they both sat silent and looked at poor Alice, who felt ready to sink into the earth. At last the Gryphon said to the Mock Turtle, "Drive on, old fellow! Don't be all day about it!" and he went on in these words:

"Yes, we went to school in the sea, though you mayn't believe it —"

"I never said I didn't," interrupted Alice.

"You did," said the Mock Turtle.

"Hold your tongue!" added the Gryphon, before Alice could speak again. The Mock Turtle went on.

"We had the best education — In fact, we went to school every day —"

"I've been to a day-school * too," said Alice; "you needn't be so proud as all that."

"With extras?" asked the Mock Turtle a little anxiously.

"Yes," said Alice, "we learned French and music."

"And washing?" said the Mock Turtle.

"Certainly not!" said Alice indignantly.

"Ah! then yours wasn't a really good school," said the Mock Turtle in a tone of great relief. "Now at ours they had at the end of the bill, 'French, music, and washing — extra.'"

"You couldn't have wanted it much," said Alice; "living at the bottom of the sea."

"I couldn't afford to learn it," said the Mock Turtle with a sigh. "I only took the regular course."

"What was that?" inquired Alice.

"Reeling and Writhing, * of course, to begin with," the Mock Turtle replied: "and then the different branches of Arithmetic — Ambition, Distraction, Uglification, and Derision." *

"I never heard of 'Uglification'," Alice ventured to say. "What is it?"

The Gryphon lifted up both its paws in surprise. "Never heard of uglifying!" it exclaimed. "You know what to beautify is, I suppose. Don't you?"

"Yes," said Alice, doubtfully: "it means — to — make — anything — prettier."

"Well then," the Gryphon went on, "if you don't know what to uglify is, you are a simpleton."

Alice did not feel encouraged to ask any more questions about it, so she turned to the Mock Turtle, and said, "What else had you to learn?"

"Well, there was Mystery," * the Mock Turtle replied, counting off the subjects on his flappers — "Mystery, ancient and modern, with Seaography: * then Drawling * — the Drawling-master was an old conger-eel, that used to come once a week: he taught us Drawling, Stretching, and Fainting in Coils." *

"What was that like?" said Alice.

"Well, I can't show it you myself," the Mock Turtle said: "I'm too stiff. And the Gryphon never learned it."

"Hadn't time," said the Gryphon: "I went to the Classical master, though. He was an old crab, * he was."

"I never went to him," the Mock Turtle said with a sigh: "he taught Laughing and Grief, * they used to say."

"So he did, so he did," said the Gryphon, sighing in his turn, and both creatures hid their faces in their paws.

"And how many hours a day did you do lessons?" said Alice, in a hurry to change the subject.

"Ten hours the first day," said the Mock Turtle: "nine the next, and so on."

"What a curious plan!" exclaimed Alice.

"That's the reason they're called lessons," the Gryphon remarked: "because they lessen from day to day."

This was quite a new idea to Alice, and she thought it over a little before she made her next remark. "Then the eleventh day must have been a holiday?"

"Of course it was," said the Mock Turtle.

"And how did you manage on the twelfth?" Alice went on eagerly.

"That's enough about lessons," the Gryphon interrupted in a very decided tone: "tell her something about the games now."

Gryphon (также griffon, griffin) — сказочное животное, соединяющее в себе черты орла и льва (львиные туловище и ноги, орлиные голова и крылья)

Mock Turtle — название несуществующего животного Поддельная Черепаха. Взято из словосочетания mock turtle soup — суп, сваренный из телятины с приправами, имитирующий суп из черепахи. Значение 'имитирующий, поддельный' может быть присуще слову mock и в других сочетаниях, например: columns of mock marble — колонны под мрамор. Интересно, что в переводе книги, сделанном Н. Демуровой, это фантастическое животное названо Под-Котик. Если в оригинале Mock Turtle — животное, из которого делают поддельный черепаховый суп, то в переводе о Под-Котике королева говорит: „Это такой зверь. Из него делают шапки и муфты „под котик“. У Кэрролла Поддельная Черепаха поет песню про „вечерний суп, прекрасный суп“, в переводе Н. Демуровой находим песню о „чудной вечерней муфте под котик“.

Hjckrrh! — изобретенное автором междометие. Это непроницаемое сочетание букв должно передавать необычайный крик сказочного грифона (выше говорится о его устрашающем виде).

Tortoise — сухопутная черепаха. Название кажется Алисе неподходящим, потому что в рассказе действуют водные черепахи (кстати, именно морские черепахи употребляются в пищу). **Tortoise** имеет также значение 'медлительный человек', которое может восприниматься при чтении текста как характеристика учителя (ср. дальше *old crab*).

day-school — школа без интерната

Reeling and Writhing — как бы кручение и верчение; употреблено вместо *reading and writing*

Ambition, Distraction, Uglification, and Derision — имеются в виду четыре действия арифметики: *addition, subtraction, multiplication, division*

Mystery — *вм. history*

Seaography — мореграфия, авторский неологизм Кэрролла (*sea + geography*). Образования такого типа, названные самим Кэрроллом *portmanteau-words* (слова-сак-вояжи), часто встречаются в его книгах (теперь их обычно называют словами-слитками).

Drawling — *вм. drawing*. Слово обозначает протяжную речь, растягивание гласных, но в сочетании с образом учителя-угря и упомянутыми далее „предметами“ может восприниматься как растягивание тела.

Stretching. Fainting in Coils — *вм. sketching, painting in oils*. Растягиваться, падать в обморок, свернувшись в кольцо, — действия, подходящие для угря. Черепаха отказывается показать эти действия, ссылаясь на свою негибкость (*I'm too stiff*).

old crab — здесь, кроме основного значения 'краб', может восприниматься также переносное 'человек с дурным характером, ворчун'

Laughing and Grief — *вм. Latin and Greek*

Вопросы и задания

1. Опишите сдвиг семантических связей, который происходит при выделении сочетания *Mock Turtle* из *mock turtle soup*.

2. Является ли созвучие слова *tortoise* и словосочетания *taught us* омонимией в обычном значении термина? В чем формальное и семантическое своеобразие сближения этих выражений в тексте?

3. Как вы оцениваете передачу игры слов в цитированном переводе Н. Демуровой, где учителя — старого Котика — звали Спрутиком, „потому что он всегда ходил с прутиком“? Что упущено в этом переводе и что сохраняется?

4. Какие два значения слова *extras* используются в тексте? Почему Алиса с негодованием отвергает предположение, что в число *extras* в их школе входила стирка?

5. На чем основана переделка названий учебных предметов в рассказе Поддельной Черепахи? Рассмотрите подробно каждое название в сравнении с его источником. Создается ли в результате переделки какая-либо определенная картина обучения в морской школе? Есть ли среди перечисленных „предметов“ подходящие к представлению о действиях обитателей моря?

6. Какова оценочно-эмоциональная окраска предметов обучения в морской школе?

7. Охарактеризуйте историю Черепахи с точки зрения логики сюжета. Можно ли назвать ее „историей“ в полном смысле слова? Соответствуют ли эмоции рассказчика содержанию рассказа?

Раздел 5

ТРОПЕИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА

§ 1. Метафора

Считается, что метафора является принадлежностью поэтического текста, для прозы же она менее характерна. Действительно, сложная образность присуща поэзии; метафоры в поэтических произведениях широко распространены, иногда стихотворение в целом представляет собой метафору. Что касается прозы, то ее природа в большинстве случаев чужда метафоре. Содержанием своих высказываний проза создает иллюзорный мир, более или менее подобный реальному. Одна из задач прозаического произведения — ввести читателя в изображаемый мир и поддерживать в его сознании иллюзию реальности изображаемых событий. Между тем образы метафор вносят в изображаемый мир чужеродный элемент, нечто такое, что не является его частью. Так, в романе Германа Мелвилла «Моби Дик» море описывается как турецкий ковер, птицы, кружащие над плывущим китом, образуют балдахин. Таким путем море обращается в роскошный зал. Авторы прозаических произведений, однако, очень часто вводят метафору в повествование (как это сделал Мелвилл в приведенном примере), созна-

тельно разрушая единство изображаемого и тем самым внося многоплановость в повествование. Образы метафор в прозе часто как-либо связаны с изображаемой реальностью. Они могут гармонизировать с изображаемым, могут с ним контрастировать, наконец, могут быть взяты из самой изображаемой реальности. Так, в повести И. С. Тургенева «Первая любовь» юноша Владимир не спит ночью, взволнованный встречей с героиней повести Зинаидой. Он видит бледные дальние молнии без грома, трепещущие на небе. На рассвете молнии исчезают, и о чувствах героя сказано так: „И во мне исчезли мои молнии“.

Чаще всего метафора встречается в таких прозаических произведениях, которые чем-либо близки к поэзии. Это тексты лирического звучания, иногда содержащие в сюжете или обстановке действия элемент фантастики. Даже звучание текста в таких случаях может быть приближено к поэтическому: речь ритмична, сочетания звуков мелодичны, может встретиться ассонанс или аллитерация. Некоторые особенности такого рода, между прочим, находим и в только что процитированных произведениях «Первая любовь» И. С. Тургенева, «Моби Дик» Г. Мелвилла.

Сюжет прозаического текста, обладающего перечисленными свойствами, может, подобно содержанию стихотворения, иметь метафорический или символический характер. Какой-либо из образов текста, проходящий через все произведение, становится носителем какого-то иного значения, помимо того, какое ему отведено в цепи событий. Он становится метафорой и символом; значение его определяется только из содержания всего текста, и часто его трудно выразить в словесной формуле.

Сходную роль в прозе играет сравнение (см. дальше).

Насыщен метафорами и другими тропами роман современного американского писателя-фантаста Рея Бредбери (род. 1920) «Вино из одуванчиков», отрывок из которого мы берем для разбора. «Вино из одуванчиков» — книга лирико-философского характера. Она занимает особое место в творчестве писателя; хотя в ней есть элементы сказочной фантастики (машина счастья), по существу это рассказ о детстве мальчика, точнее, об одном лете его детства — лете 1928 года. Двенадцатилет-

ний мальчик по имени Дуглас Сполдинг — это воплощение самого автора, городок, в котором он живет, подобен тому, в котором вырос писатель. Главная тема произведения — время, неотвратимость его течения и борьба с этой неотвратимостью. Повествование чрезвычайно эмоционально и ярко; радость жизни, наполняющая мальчика-подростка, соединяется с острым чувством тоски об утраченном времени. Мысли и чувства автора устремлены в прошлое; характерна для него также и поэтизация техники прошлого. В приводимом отрывке Дуглас Сполдинг вместе с другими детьми совершает последний рейс на старинном трамвае, который горожане решили заменить автобусом.

Ray Bradbury

DANDELION WINE

At noon the motorman stopped his car in the middle of the block and leaned out. "Hey!"

And Douglas and Charlie and Tom and all the boys and girls on the block saw the gray glove waving and dropped from trees and left skip ropes in white snakes on lawns, to run and sit in the green plush seats, and there was no charge. Mr. Tridden, the conductor, kept his glove over the mouth of the money box as he moved the trolley on down the shady block, calling.

"Hey!" said Charlie. "Where we going?"

"Last ride," said Mr. Tridden, eyes on the high electric wire ahead. "No more trolley. * Bus starts to run tomorrow. Going to retire me with a pension, they are. So — a free ride for everyone! Watch out!"

He ricocheted * the brass handle, the trolley groaned and swung round an endless green curve, and all the time in the world held still, as if only the children and Mr. Tridden and his miraculous machine were riding an endless river, away. [...]

And then they were at the end of the line; the silver tracks, abandoned for eighteen years, ran on into rolling country. * In 1910 people took the trolley out to Chessman's Park with vast picnic hampers. The track, never ripped up, * still lay rusting among the hills.

"Here's where we turn around," said Charlie.

"Here's where you're wrong!" Mr. Tridden snapped the emergency generator switch. "Now!"

The trolley, with a bump and a sailing glide, swept past the city limits, turned off the street, and swooped * downhill through intervals of odorous sunlight and vast acreages of shadow that smelled of toadstools. Here and there creek waters flushed * the tracks and filtered through trees like green glass. They slid whispering on meadows washed with wild sunflowers past abandoned way stations empty of all save transfer-punched confetti, * to follow a forest stream into a summer country, while Douglas talked.

"Why, just the smell of a trolley, that's different. I been on Chicago buses; they smell funny."

"Trolleys are too slow," said Mr. Tridden. "Going to put busses on. Busses for people and busses for school."

The trolley whined to a stop. From overhead Mr. Tridden reached down huge picnic hampers. Yelling, the children helped him carry the baskets out by a creek that emptied into a silent lake where an ancient bandstand stood crumbling into termite dust.

[...]

Bing! went the soft bell under Mr. Tridden's foot and they soared back over sun-abandoned, withered flower meadows, through the woods, towards a town that seemed to crush the sides of the trolley with bricks and asphalt and wood when Mr. Tridden stopped to let the children out in shady streets.

Charlie and Douglas were the last to stand near the opened tongue of the trolley, the folding step, breathing electricity, watching Mr. Tridden's gloves on the brass controls.

Douglas ran his fingers on the green creek moss, looked at the silver, the brass, the wine colour of the ceiling.

"Well... So long again, Mr. Tridden."

"Good-by, boys."

"See you around, Mr. Tridden."

"See you around."

There was a soft sigh of air; the door collapsed gently shut, tucking up its corrugated * tongue. * The trolley sailed slowly down the late afternoon, brighter than the sun, all tangerine, * all flashing gold and lemon, turned a far corner, wheeling, and vanished, gone away.

"School busses!" Charlie walked to the curb. "Won't even give us a chance to be late to school. Come get you at your front door. Never be late again in all our lives. Think of that nightmare, Doug, just think it all over."

But Douglas, standing on the lawn, was seeing how it would be tomorrow, when the men would pour hot tar over the silver tracks so you would never know a trolley had ever run this way. He knew it would take as many years as he could think of now to forget the tracks, no matter how deeply buried. Some morning in autumn, spring, or winter he knew he'd wake and if he didn't go near the window, if he just lay deep and snug and warm on his bed, he would hear it, faint and far away.

And around the bend of the morning street, up the avenue, between the even rows of sycamore, * elm and maple, in the quietness before the start of living, past his house he would hear the familiar sounds. Like the ticking of a clock, the rumble of a dozen metal barrels rolling, the hum of a single immense dragonfly at dawn. Like a merry-go-round, like a small electrical storm, the color of blue lightning coming, here, and gone. The trolley's chime! The hiss like a soda fountain * spigot * as it let down and took up its step, and the starting of the dream again, as on it sailed along its way, traveling a hidden and buried track to some hidden and buried destination.

"Kick-the-can * after supper?" asked Charlie.

"Sure," said Douglas. "Kick-the-can."

trolley — первичное значение слова — 'тележка', затем оно приобрело значение дуги, передающей ток мотору трамвая или троллейбуса; также название экипажа, имеющего такую дугу. Здесь имеется в виду трамвай (старинного образца).

ricochet — глаг. значит 'отскочить рикошетом'. Употреблен как переходный (характерно для Бредбери); водитель трамвая, видимо, нажал на рукоятку, и она повернулась, как бы отскочив рикошетом.

rolling country — слегка холмистая местность

ripped up — разобраны

swoop — опускаться (стремительно и плавно)

flush — заливать

transfer-punched confetti — кружочки бумаги, остающиеся после пробивания билетов (похожие на конфетти)

corrugated — ребристый

tongue — образное обозначение выдвижной лесенки-подножки (the folding step)

tangerine — оранжево-красный цвет; образовано от сущ. tangerine — мандарин с красно-оранжевой оболочкой и мякотью, королек

sycamore — платан

soda fountain — установка для газированной воды

spigot — затычка, кран; зд. ручка для наливания газированной воды из баллона

kick-the-can — игра (очевидно, мальчики гоняют жестянку вместо мяча)

Вопросы и задания

1. Найдите в тексте сравнения. Укажите их составные части: предмет, образ, соединительный элемент. Какие еще слова могут выступать как соединительные элементы сравнений?

2. Найдите в тексте метафоры. Чем они отличаются от сравнений по структуре?

3. Каким образом выражен предмет метафоры в отрывке? Если вы найдете случаи, где предмет не указан, объясните, каким образом его можно определить.

4. Как объяснить содержание эпитета в сочетании *odorous sunlight*? Сопоставьте это сочетание с другим, употребленным в начале главы (не включено в текст для анализа): *the all-pervasive blue and secret smell of summer storms and lightning*.

5. Проанализируйте сравнения в предпоследнем абзаце текста (перед диалогом). Являются ли эти сравнения формой текста или его содержанием? Какое понятийное или эмоциональное содержание несут образы сравнений?

6. Заключительный отрезок текста (короткий диалог) представляет резкий контраст предшествующему отрезку. Объясните смысл этого контраста.

§ 2. Метафорическое сравнение

Образные сравнения включают в себя те же основные элементы, что и метафора: предмет сравнения и его образ. В отличие от метафоры, оба эти элемента всегда даны в высказывании. В языковом выражении налицо также связующий элемент, выразитель сходства между явлениями, например слово *как*. Поскольку все члены сравнения выражены эксплицитно, то есть даны в тексте, а не подразумеваются, некоторые ученые считают, что сравнение не только отлично от метафоры, но

и противоположно ей: если метафора создает синтез образов, то в сравнении находим анализ. Мы считаем, однако, что сходство между сравнением и метафорой важнее, чем различие, и что функция их в тексте одна и та же: как метафора, так и сравнение вводят в текст новые образы, не входящие в основной план повествования. Кроме того, метафора и сравнение нередко переплетаются между собой, образуя **к о м п а р а т и в н ы е** **к о м п л е к с ы** (их называют также сращениями). В качестве примера сращения можно привести известные строки Тютчева: „Ночь хмурая, как зверь стокий/Глядит из каждого куста“, где „как зверь стокий“ — сравнение, а „глядит из каждого куста“ — метафора. Своеобразие сравнения заключается главным образом в том, что его образ может быть более развернутым, чем у метафоры, представляя собой описание целой ситуации.

Сравнения встречаются в художественной прозе, пожалуй, чаще, чем метафоры в их чистом виде. Возможно, четкая структура сравнения больше подходит к манере повествования прозы. Яркие, развернутые сравнения чаще всего встречаются в эмоциональной прозе, иногда с элементами фантастики, то есть в таких же или даже в тех же самых текстах, для которых характерна метафора. Прежде всего это произведения романтического направления: метафоризованный стиль является одной из примет романтизма.

Приведенный ниже отрывок, содержащий в себе развернутое метафорическое сравнение, взят из романа американского писателя Германа Мелвилла (1819—1891) «Моби Дик». Эта книга считается лучшей среди произведений Мелвилла. В ней идет речь о смертельной вражде между капитаном китобойного судна и свирепым китом-кашалотом по прозвищу Моби Дик. Когда-то в схватке с китом капитан лишился ноги; кит тоже носит на себе следы битв, но остается непобедимым. Для капитана Моби Дик становится воплощением всяческого зла, он ставит целью своей жизни найти и убить кита. В отрывке дается портрет капитана Ахава, его впервые видит рассказчик, поступивший служить на его корабль. Рассказчик еще не знает истории капитана, но он видит, что капитана сжигает изнутри какая-то неотступная, мучительная мысль. Старый капитан необычен внешне, и рассказчик чувствует, что душа его тоже необычна.

Описание старика капитана чрезвычайно богато содержанием. Даются прямые признаки: „высокий“, „широкоплечий“, „седые волосы“, „красно-коричневое лицо“, „шрам“. Этих признаков самих по себе достаточно, чтобы представить себе внешность этого человека. Кроме этих простых признаков, отодвигая их в тень, выступают характеризующие Ахава метафорические образы. Этих образов три, и каждый из них является более или менее развернутым. Первый — образ человека на костре, второй — бронзовая статуя работы Бенвенуто Челлини, третий — дерево, в верхушку которого ударила молния. Второй образ наименее развернут. Он состоит лишь из двух частей: сначала упомянута бронза как материал, затем сказано, что имеется в виду отлитая из бронзы статуя. В этих образах переданы темный цвет обветренной кожи капитана, твердость и сила его мышц, привычная неподвижность. Упоминание о статуе вносит в описание неожиданную ноту красоты. В прямом описании капитан — одноногий старик, иссохший от невзгод и мучительных переживаний. Казалось бы, красоте здесь нет места, но она присутствует в образе капитана, как и (что будет видно дальше) в образе его заклятого врага Моби Дика.

Основное место в данном отрезке текста занимают два других образа — человек, приговоренный к сожжению на костре, и пораженное молнией дерево. При всем различии эти образы составляют известное единство. И в том, и в другом выступают стихийные силы: огонь, молния, могучее дерево. Оба образа включают в себя идею страдания и ущерба. Таким путем в тексте создается и внешний облик героя, и представление о его внутренних свойствах, которые пока еще не раскрылись в поступках, представление об огромной силе, о надломе, страдании.

Единство описания здесь, разумеется, отсутствует: в описание океана вторгаются образы костра и леса. Такого рода смешанные, противоречивые образы сравнений и метафор характерны для романтического описания. Их целью и не является внешняя точность. Их пышность, богатство составляют их ценность. Что касается противоречивости, то в ней есть своеобразная логика; в столкновении образов, взятых из разных сфер действительности, заключено стремление раскрыть внутреннюю суть вещей.

MOBY DICK

Chapter XIX

Ahab*

[...]

Reality outran apprehension; Captain Ahab stood upon his quarter-deck.

There seemed no sign of common bodily illness about him, nor of the recovery from any. He looked like a man cut away from the stake, * when the fire has overrunningly wasted * all the limbs without consuming them, or taking away one particle from their compacted aged robustness. His whole high, broad form seemed made of solid bronze, and shaped him in an unalterable mould, * like Cellini's cast * Perseus. * Threading its way out from among his grey hairs, and continuing right down one side of his tawny scorched face and neck, till it disappeared in his clothing, you saw a slender rod-like mark, lividly * whitish. It resembled that perpendicular seam * something made in the straight, lofty * trunk of a great tree, when the upper lightning * tearingly * darts down it, and without wrenching a single twig, peels and grooves out the bark from top to bottom ere running off into the soil, leaving the tree still greenly alive, but branded. Whether that mark was born with him, or whether it was the scar left by some desperate wound, no one could certainly say.

Ahab ['æ,hæb] — Ахав (имя героя). Взято из Библии (имя одного из царей Израиля IX в. до н. э.). Все персонажи романа носят необычные имена.

stake — костер как способ казни (точнее, столб, к которому привязывали осужденного)

waste — иссушить, опалить

mould, mold — мульда, форма для отливки

Cellini, Benvenuto — итальянский скульптор и золотых дел мастер эпохи Возрождения (см. примечания к отрывку из рассказа Уэллса «Искушение Харрингея»)

cast — литой

Perseus ['pə:sju:s] — Персей, древнегреческий мифо-

логический герой, сын Зевса и Данаи, убивший чудовище Медузу. Возможно, образ Персея в сравнении навеян тем, что Ахав тоже стремится убить чудовище (как неоднократно называет автор Моби Дика).

livid — синевато-бледный

seam — шов; зд. узкая и длинная полоса

lofty — высокий (архаизм)

upper lightning — молния, ударившая в верхушку дерева

tearingly — разрывая (кору дерева)

Вопросы и задания

1. Найдите в тексте все сравнения. Перечислите способы, которыми вводятся их образы.

2. Прокомментируйте развернутые сравнения с точки зрения их объема и структуры.

3. Наиболее обширными в данном тексте являются два образа сравнений: образ человека, сжигаемого на костре, и дерева, пораженного молнией. Что общего в семантике этих образов?

4. Относятся ли упомянутые сравнения только к внешнему облику героя или имеют более глубокое содержание? Если да, то каково это содержание?

5. Внимательно прочтите описание дерева, пораженного молнией. Покажите, какие языковые средства делают его реалистичным. (Можно, в частности, обратить внимание на значение глаголов.)

6. Считаете ли вы, что подробно выписанный образ дерева, появившийся в сцене, действие которой происходит на корабле, разрушает иллюзию реальности? Или введение этого образа представляется вам оправданным? Дайте обоснование своего мнения. Проанализируйте с этой точки зрения другие сравнения в данном тексте.

§ 3. Сюжетная метафора (символ)

Термином **сюжетная метафора** мы будем называть образ в художественном произведении, который одновременно и представлен как реальный, и указывает на какое-то другое явление описываемого мира по признаку сходства, то есть выполняет функцию метафоры. Возьмем широко известный пример: в пьесе А. П. Чехова «Чайка» убитая птица — реальный факт в рамках художественного вымысла, но в то же время это метафорическое изображение загубленной жизни человека. Мета-

фору такого рода называют также символом. Термин „символ“, однако, слишком широк, необходимо сделать некоторые оговорки.

Прежде всего мы должны отделить как особое явление символы в произведениях поэтов-символистов конца прошлого и начала нашего века. Символические образы в их стихах, как они сами утверждали, не отображают ничего реального; они указывают на явления какого-то другого, нездешнего мира, для обозначения которых в обычных языках не существует слов. Что же касается символа в смысле сюжетной метафоры, то он всегда связан с чем-то реальным как в пределах художественного вымысла, так и в действительности, которую отражает литературное произведение.

Далее, некоторые литературоведы считают символами только те образы, которые выражают основную идею произведения или, во всяком случае, важный аспект его содержания. Сюжетная метафора, если она лишена этого качества, символом, с их точки зрения, не является. Действительно, некоторые сюжетные метафоры могут показаться второстепенными. Так, в романе Диккенса «Домби и сын» есть сцена свадебного приема у мистера Домби. В зале очень холодно, холодны все вина и закуски, гости заоченели. Этот вполне реальный холод в огромном необжитом доме одновременно является метафорой: он передает душевный холод мистера Домби и его молодой жены, заключивших брак без любви. Этот эпизод важен в ходе романа, но не является ключевым, так что можно было бы отказать ему в достоинстве символа. С другой стороны, есть образы, очень важные для содержания произведения; такой образ может даже образовывать название текста. Название-символ имеет, например, вышеупомянутая «Чайка» или гоголевские «Мертвые души». Примером из литературы на английском языке может послужить повесть Хемингуэя «Снега Килиманджаро».

Следует признать, что выделение символа как особо важной сюжетной метафоры затруднительно, оценка важности образа неизбежно окажется в значительной мере субъективной. Не следует забывать также, что в значительном литературном произведении нет проходных эпизодов, все связано с общим его смыслом и служит выражению идеи. Поэтому мы будем употреблять термин „сим-

вол" как более краткий синоним термина „сюжетная метафора“.

Сюжетная метафора встречается у представителей разных литературных направлений — как у романтиков, так и у реалистов. Можно отметить одно существенное различие: если у писателей-романтиков метафорой может быть произведение в целом, то у реалистов метафоры такого рода помещены в отдельные эпизоды (хотя и существенно важные для содержания). Такой величайший реалист, как Л. Толстой, вводит символы в свои произведения: в «Войне и мире» зазеленевший дуб символизирует любовь князя Андрея, в «Анне Карениной» поезд — символ судьбы, проходящий через весь роман. Встречаются сюжетные метафоры и у Джона Голсуорси (1867—1933), английского писателя-реалиста, испытавшего, между прочим, влияние Л. Толстого.

Возьмем для разбора отрывки из романа «Белая обезьяна», входящего в эпопею о Форсайтах. Само название этого романа представляет собой сюжетную метафору. «Белая обезьяна» — старинная китайская картина, украшающая гостиную героини; в то же время это символ бесцельности буржуазной цивилизации. Предлагаемые отрывки показывают другую сюжетную метафору — воздушные шары, которые продает безработный Тони Бикет. Центральный персонаж эпопеи Сомс Форсайт покупает у него два шарика, сам удивляясь своему поступку. Потом он осознает, что симпатизирует Бикету, так как тот не протестует против положения рабочих, а в своем крохотном масштабе пытается стать капиталистом. Дальше говорится о том, как, придя к себе, Сомс обнаружил в кармане забытые детские шары, для чего-то надул их, а потом выбросил в окно. Его зять Майкл Монт возвращается домой, напряженно размышляя о своих отношениях с женой (Флер, дочерью Сомса); неожиданно на него опускается один из шаров, вылетевших из окна.

Продажа воздушных шаров вначале предстает как вполне реальная черта биографии Бикета, потерявшего работу. Но Бикет мог торговать и чем-то другим; выбор детских шариков, разноцветных и непрочных, с самого начала не случаен. Потом шары становятся символом несбывшихся надежд и непрочного счастья (одно из

возможных толкований). Но перед тем как сделать этот образ символом, автор заставляет героев вести себя необычно: они сами трактуют шарики как символы чего-то и разыгрывают с ними странные сцены. Подобным образом ведут себя и Бикет, и его жена Викторина, и Майкл Монт, и серьезнейший из серьезных, чуждый всякой игры Сомс Форсайт. Так символизм входит в реалистическое, даже бытописательское повествование. Реализм поведения персонажей, однако, этим не нарушается: люди, как известно, часто совершают странные, нелогичные поступки, особенно в моменты большого душевного напряжения.

John Galsworthy

THE WHITE MONKEY

Chapter XI

Venture

At six o'clock, with a profit of three and eightpence, to which Soames had contributed just half, he began to add the sighs of deflating balloons to his own; * untying them with passionate care, he watched his coloured hopes one by one collapse, and stored them in the drawer of his tray. Taking it under his arm, he moved his tired legs in the direction of the Bridge. In a full day he might make four to five shillings — Well, it would just keep them alive, and something might turn up! He was his own master, anyway, accountable neither to employer nor to union. That knowledge gave him a curious lightness inside, together with the fact that he had eaten nothing since breakfast.

"Wonder if he was an alderman," * he thought: "they say those aldermen live on turtle soup." Nearing home, he considered nervously what to do with the tray? How prevent Victorine from knowing that he had joined the ranks of Capital, and spent his day in the gutter? * Ill luck! She was at the window! He must put a good face on it. And he went in whistling.

"What's that, Tony?" she said, pointing to the tray.

"Ahl hal Great stunt * — this! Look 'ere!"

Taking a balloon out from the tray, he blew. He blew with a desperation he had not yet put into the process. They said the things would swell to five feet in circumference. He felt somehow that if he could get it to attain those proportions, it would soften everything. Under his breath the thing blotted out Victorine, and the room, till there was just the globe of coloured air. Nipping its neck between thumb and finger, he held it up, and said:

"There you are; not bad value for sixpence, old girl!" and he peered round it. Lord, she was crying! He let the "blymed" * thing go it floated down, the air slowly evaporating till a little crinkled wreck rested on the carpet. Claspings her heaving shoulders, he said desperately:

"Cheerio, my dear, don't quarrel with bread and butter. I shall get a job, this is just to tide us over. * I'd do a lot worse than that for you. Come on, and get my tea. I'm hungry, blowin' up those things."

Chapter XIII Tenterhooks

He came in sight of Westminster. Only half-past ten! Suppose he took a cab to Wilfrid's rooms, and tried to have it out with him. It would be like trying to make the hands of a clock move backwards to its ticking. What use in saying: "You love Fleur — well, don't!" or in Wilfrid saying it to him? "After all, I was first with Fleur," he thought. Pure chance, perhaps, but fact! Ah! And wasn't that just the danger? He was no longer a novelty to her — nothing unexpected about him now! And he and she had agreed times without number that novelty was the salt of life, the essence of interest and drama. Novelty now lay with Wilfrid! Lord! Lord! Possession appeared far from being nine points of the law! * He rounded-in from the Embankment towards home — jolly part of London, jolly Square; everything jolly except just this internal complication. Something, soft as a large leaf, tapped twice against his ear. He turned, astonished; he was in empty space, no tree near. Floating in the darkness, a round thing — he grabbed, it bobbed. What! A child's balloon! He secured it between his hands, took it beneath a lamppost — green, he judged. Queer! He looked up. Two windows lighted, one of them Fleur's! Was this the bubble of his own happiness expelled?

Morbid! * Silly ass! Some gust of wind — a child's plaything lodged and loosened! He held the balloon gingerly. He would take it in and show it to her. He put his latchkey in the door. Dark in the hall — gone up! He mounted, swinging the balloon on his finger. Fleur was standing before a mirror.

"What on earth's that?" she said.

The blood returned to Michael's heart. Curious how he had dreaded its having anything to do with her!

"Don't know, darling; fell on my hat — must belong to heaven."

to add the sighs of deflating balloons to his own — звук воздуха, выпускаемого из шаров, уподобляется вздоху **alderman** — член городского совета. Такое представление составил Бикет о Сомсе Форсайте по его внешнему виду.

in the gutter — букв. в канаве. Уличные торговцы не имели права стоять на тротуаре, мешая прохожим; они могли стоять только на мостовой рядом с тротуаром, где раньше проходила канава. Возможно, отсюда пошло значение слова gutter 'низший уровень городской цивилизации, городское дно'.

stunt — необычное или трудное дело, предпринятое ради успеха у публики. В разговорной речи может (как в данном тексте) употребляться как экспрессивный синоним слова business.

"blymed" — проклятый. Слово заключено в кавычки, потому что представляет собой цитату из лексикона Бикета с его произношением кокни, на что указывает гласная у в середине слова, передающая измененное произношение дифтонга [ei].

to tide over — помочь перенести или преодолеть временную трудность (как бы сняться с мели с морским приливом)

possession is nine points of the law — в спорных делах правосудие стоит на стороне фактического владельца имущества. Майкл Монт сомневается, что этот принцип поможет ему сохранить любовь жены в соперничестве с Дезертом; Майкл не относится к тем, кто смотрит на жену как на собственность.

morbid — склонный к мрачным, фантастическим мыслям или предчувствиям

Вопросы и задания

1. Покажите реалистические детали описания воздушных шариков и всей обстановки их продажи. Выделите группу слов, служащих для описания шариков.

2. Прокомментируйте метафору *the sighs of deflating balloons*. В чем, по вашему, стилистическая ценность этой метафоры — в оригинальности описания или в привлечении внимания к его предмету?

3. Что представляют воздушные шарики у Бикета — жизненную реальность или символ? Или то и другое вместе? Найдите в тексте обоснование вашей точки зрения.

4. Каким стилистическим приемом является словосочетание *his coloured hopes*? Какое значение (или значения) имеет в этом предложении глагол *collapse*?

5. Имеет ли воздушный шарик символическое значение для Майкла Монта? Если да, то где и как это выражено? Как объяснить с точки зрения сюжета суеверное отношение Майкла к найденному шарiku?

6. Прокомментируйте выражение *the bubble of his own happiness*.

7. В четвертой главе третьей части книги цветные воздушные шарики вновь выходят на первый план повествования. Прочитайте главу и определите характер и функцию этого образа.

8. Определите разные значения (предметы) метафоры, созданной образом воздушных шариков в книге. Если найдете возможным, сформулируйте общее, наиболее широкое значение образа, вмещающее в себя отдельные его применения.

В романтической литературе сюжетная метафора может пронизывать все произведение или даже составлять основной элемент сюжета. Подобная метафоричность может сочетаться с реалистическими сценами и описаниями, но в то же время она наполняет произведение особым смыслом, отличным от описываемой цепи событий.

Проза такого рода отличается некоторыми общими свойствами. Часть этих свойств вообще присуща прозе, в которой находим большое количество метафор: тон произведения высоко эмоционален, звучание речи в отдельных местах может достигать музыкальности, в сюжете может заключаться элемент невероятного, хотя бы в силе изображаемых характеров. Характерно также, что сюжетные метафоры обычно сочетаются с метафоричностью речи, иначе говоря, с текстовыми метафорами. Наконец, явление, выступающее как символ, обычно так и воспринимается действующими лицами произведения. Персонажи своими поступками как бы воплощают замысел автора. Даже в реалистической литературе действующие

лица могут вести себя подобным образом: мы видели, что в «Белой обезьяне» Голсуорси разные люди ощущают воздушные шарики как символ чего-то (например, несбывшихся надежд) и совершают над ними разные действия, как бы ведя игру с судьбой. Тем более сказанное относится к литературе романтического направления.

Мы уже встречались здесь с творчеством американского писателя-романтика прошлого века Г. Мелвилла; была показана пестрота и сложность образной ткани его книги «Моби Дик». Остановимся несколько подробнее на этой книге в связи с понятием сюжетной метафоры.

«Моби Дик», белый кит-кашалот, является реальной частью сюжета книги. Его можно даже считать вторым героем книги, антагонистом капитана Ахава. Охота на китов описана в книге подробно, с техническими деталями. В то же время кит имеет для капитана особое значение, определяющее всю его жизнь. Он стремится отомстить киту за потерянную ногу и за жизни людей, погибших в схватках с морским чудовищем. Это не очень логичный мотив поступков. Кит не преследовал людей, он защищал свою жизнь. Кроме того, считается, что животные намеренно не делают зла, так что ущерб в схватках с китом можно рассматривать как стихийное бедствие. Для капитана, однако, борьба с китом имела второй смысл: кит для него воплотил в себе всяческое зло. И другие моряки по-особому относятся к белому киту. О ките ходят легенды, его наделяют сверхъестественными свойствами. Ему приписывают, например, невероятную скорость передвижения и говорят даже, что Моби Дик может появляться в двух местах одновременно.

Итак, можно считать образ Моби Дика сюжетной метафорой, проходящей через все произведение. В чем же смысл этой метафоры или, если использовать формальный термин, каков ее предмет? Книга отчасти дает ответ на этот вопрос: рассказывается, чем стал кит для капитана (причем автор называет капитана безумным). Но это ответ с точки зрения сюжета, а не с точки зрения авторского замысла; остается неясным, что несет с собой для читателя образ именно морского животного, а не какой-либо иной. Современный читатель может даже придти в недоумение: для нас кит — не злобное чудовище, а часть природы, которую нужно охранять. Очевидно, нужно считать, что кит воплощает стихийные

силы природы, враждебные человеку. Это и стихийные явления, с которыми не может справиться человек, и зло внутри человека, заложенное в него самой природой. Отметим в этой связи, что отношения между китом и человеком в описываемое время были иными, чем сейчас. Для китолова, выходявшего на кита в гребной лодке с ручным гарпуном, кит, особенно хищный, действительно был страшным чудовищем.

Но белый кит не только чудовищен и свиреп — он прекрасен. Это бог моря. Он появляется торжественно, море при его появлении стихает, и птицы, сопровождающие огромное животное, очевидно, в поисках пищи, выглядят как свита морского бога.

Иллюстрируя сказанное, мы даем два отрывка из разных глав романа. В первом рассказывается о поединке человека с китом и объясняется ненависть капитана к киту. Во втором Моби Дик впервые появляется перед глазами рассказчика.

Образность обоих отрывков чрезвычайно высока. В первом из них основное место занимает изображение нападений кита как страшной жатвы. Но самое главное в этом тексте не образы, а определение автором отношения героя к Моби Дику. Во втором отрывке образы говорят очень многое: они проясняют художественный смысл образа Моби Дика. Неожиданно в этом образе оказывается больше торжественной красоты, чем ужаса. Метафоры и сравнения обращают море в пышно украшенный зал дворца: волны расстилаются турецким ковром, летающие птицы создают балдахин над морским божеством. Воцаряется тишина: утихли волны, подчеркивается молчание плывущих рыб. Впечатление тишины и торжественности усиливают аллитерации. Особенно выделяется повторение в описании птиц, оно делает тишину ярко ощутимой, передавая как бы чуть слышный шорох крыльев.

В этом описании автор-рассказчик поднимается над конфликтом романа и над чувствами героя; в стихийной силе природы, воплощенной в белом ките, он видит прежде всего красоту. И в то же время этот отрезок текста образует контраст к следующим эпизодам, полным драматического напряжения — к описанию смертельной схватки экипажа с китом и гибели капитана и судна.

[...]

[...] One captain, seizing the line knife * from his broken prow, had dashed at the whale, blindly seeking with a six-inch blade to reach the fathom-deep life * of the whale. That captain was Ahab. And then it was that, suddenly sweeping his sickle-shaped lower jaw beneath him, Moby Dick had reaped * away Ahab's leg, as a mower a blade of grass in the field. Ever since that almost fatal encounter, Ahab had cherished a wild vindictiveness against the whale. He at last came to identify with him, not only all his bodily woes, but all his intellectual and spiritual exasperations. All that most maddens and torments, all truth with malice in it, all that cracks the sinews and cakes the brain, all evil, to crazy Ahab, were visibly personified and made practically assailable in Moby Dick. He piled upon the whale's white hump all the general rage and hate felt by his whole race from Adam down.

Chapter LXIX

The Chase—First Day

[...]

Like noiseless nautilus shells, * their light prows sped through the sea; but only slowly they neared the foe. As they neared him, the ocean grew still more smooth; seemed drawing a carpet over its waves; seemed a noon-meadow, so serenely it spread. At length the breathless hunter came so nigh his seemingly unsuspecting prey, that his entire dazzling hump * was distinctly visible, sliding along the sea as if an isolated thing, and continually set in a revolving ring of the finest, fleecy, greenish foam. He saw the vast, involved wrinkles of the slightly projecting head beyond. Before it, far out on the soft Turkish-rugged waters, * went the glittering white shadow from his broad, milky forehead, a musical rippling playfully accompanying the shade; and behind, the blue waters interchangeably flowed over into the moving valley of his steady wake; * and on either hand bright bubbles arose and danced by his side. But these were broken again by the light toes of hundreds of gay fowls softly feathering the sea, alternate

with their fitful flight; * and like the some flag-staff rising from the painted hull of an argosy, * the tall but shattered pole of a recent lance * projected from the white whale's back; and at intervals one of the cloud of soft-toed fowls hovering, and to and fro skimming like a canopy * over the fish, silently perched and rocked on this pole, the long tall feathers streaming like pennons. *

And thus, through the serene tranquillities of the tropical sea, Moby Dick moved on, still withholding from sight the full terrors of his submerged trunk, entirely hiding the wrenched * hideousness of his jaw. But soon the fore part of him slowly rose from the water; but for an instant his whole marbleized * body formed a high arch, like Virginia's Natural Bridge, * and warningly waving his bannered flukes * in the air, the grand god revealed himself, sounded and went out of sight.

Moby Dick — прозвище кита; происхождение неясно. Возможно, связано с *mobile* — подвижный (кит отличался необыкновенной скоростью передвижения).

line knife — нож, которым разрезают канаты

fathom-deep life — метонимический оборот. Имеется в виду сердце или другой жизненно важный орган, находящийся, по утверждению автора, на глубине сажени (*fathom* = 6 футов, первоначально длина распростертых в стороны рук).

reap — жать серпом; употребление этого глагола продолжает образ серпа, на который была похожа нижняя челюсть кита

nautilus shells — раковины наутилуса; наутилус, корабль — морское животное, имеющее тонкую, легкую раковину и плавающее на поверхности моря

dazzling hump — ослепительно белый горб. Моби Дик именуется белым китом, но его кожа была белой лишь частично; белым был, в частности, „горб“, выступ на спине китов.

Turkish-rugged waters — воды, подобные турецкому ковру

wake — кильватер, след, оставляемый на воде движением чего-то большого, например корабля (в данном случае кита)

alternate with their fitful flight — птицы то садились на поверхность моря, то вдруг взлетали в воздух

argosy — большой корабль

lance — копье; также копье, употреблявшееся в охоте на китов

canopy — балдахин (навес из ткани). Здесь, очевидно, употреблено в значении 'навес над высокопоставленной особой или священным предметом'.

penpon — флаг, особенно заостренный или раздвоенный на конце

wrenched — вывернутый, сломанный

marbleized — покрытый пятнами и жилками, подобно мрамору

Virginia's Natural Bridge — достопримечательность штата Виргиния, США, скала в виде моста

fluke — одна из хвостовых лопастей кита

Вопросы и задания

1. Сформулируйте смысл ненависти Ахава к белому киту, опираясь на текст (первый отрывок), вступление к тексту и собственные соображения.

2. К каким явлениям действительности могут относиться слова *all truth with malice in it*?

3. Определите эмоциональную окраску (настроение) второго отрывка. Для этого выделите из текста все слова, выражающие эмоции, и суммируйте их значение.

4. Выберите из того же отрывка слова высокого стиля, архаизмы, поэтизмы. Какова их функция в тексте?

5. Проанализируйте метафоры и сравнения, употребленные в тексте для описания моря.

6. Выполните аналогичное задание для изображения морских птиц.

7. Найдите в тексте аллитерации и другие виды звукового подбора. Какова их функция (звукоподражательная, эвфоническая, эмоциональная)? (Возможно сочетание разных функций в одном и том же случае.)

8. Выделите и противопоставьте друг другу черты в описании Моби Дика, несущие в себе красоту и уродливость. Почему, по вашему мнению, описание кита противоречиво?

9. Основными действующими лицами романа являются человек и животное — Ахав и Моби Дик. Сравните эту противопоставленную пару персонажей с аналогичной парой (Сант-Яго и меч-рыба) в повести Хемингуэя «Старик и море».

§ 4. Метонимия и художественная деталь

Метонимия (переносное употребление слов или словосочетаний на основе смежности) по сравнению с метафорой, основанной на сходстве, предоставляет

меньше возможностей для создания сложных образов, богатых ассоциациями: метафора соединяет разнородное, тогда как предмет и образ метонимии и без того связаны между собой как в реальности, так и в сознании человека. Тем не менее метонимия играет немаловажную роль в литературных произведениях. Выделяя часть или атрибут какого-либо явления, она концентрирует внимание читателей на самом главном, делает повествование более конкретным. Сама близость явлений, охваченных метонимией, в художественной прозе может оказаться достоинством, а не недостатком; неожиданные образы, вовлекаемые метафорой в ход повествования, разрушают его единство и мешают созданию иллюзии реальности.

Говоря о метонимии, не следует упускать из виду разные случаи переподчинения, то есть отнесения к одному предмету признаков другого, с ним связанного, например: *черный монах* (одетый в черную одежду). Встречаются и более необычные сочетания, как *darkened struggle*, буквально 'затемненная борьба', борьба, которая происходила в темноте, так что борющихся было трудно различить. Сочетания такого рода могут оказаться важным элементом художественного текста, они даже приобретают символическое значение. Характерно, что приведенное выше словосочетание *черный монах* выступает как название рассказа А. П. Чехова. Ср. также «Белое безмолвие» Дж. Лондона, «Звездный мальчик» (*The Star Child*) О. Уайльда.

В примерах типа *Все флаги в гости будут к нам* (корабли) замещение целого его частью, атрибутом не получает никакого обоснования в контексте; это метонимия в узком смысле термина. Встречаются, однако, случаи, когда выделение детали в тексте оправдано ситуацией; например, в силу каких-то обстоятельств видна только эта деталь, остальное скрыто. Так, в известном стихотворении Н. А. Некрасова «Крестьянские дети» автор-рассказчик начинает повествование о детях с описания их глаз: „Все серые, синие, карие глазки...“. Вообще говоря, замещение человека (особенно женщины, ребенка) образом его глаз — довольно обычная метонимия, прежде всего в поэзии. Но в данном случае поэт и видит только глаза: дети с любопытством заглядывают в щель сарая, где он заночевал после охоты. В таких

случаях можно говорить если не о метонимии, то о метонимическом словоупотреблении или метонимическом способе повествования.

Выделение деталей предмета или явления в тексте может происходить и без какого-либо внешнего оправдания. Взгляд автора, как луч света, выделяет из предполагаемой общей картины те или иные детали. Это весьма распространенный метод повествования, при удачном выборе деталей дающий высокий художественный эффект. Отметим, что словесные описания, строго говоря, не бывают непрерывными; подлинная цельность изображения может быть достигнута только средствами живописи. Но изображения, составленные из отдельных ярких деталей, и не ставят целью добиться непрерывности, в них внимание заострено на главном, а остальное предоставлено воображению читателя. В таких случаях можно также говорить о метонимическом способе изображения явлений; некоторые литературоведы считают возможным даже распространить термин „метонимия“ на этот повествовательный прием. В большинстве случаев, однако, к подобным описаниям применяется термин „художественная деталь“.

Можно отметить, что метонимия является одним из самых распространенных приемов в другом виде искусства, дающем изображение действительности, а именно в кино; там важная для содержания деталь подается крупным планом. В кино возможна и метафора: после кадров, дающих предмет изображения (например, влюбленных героев), дается метафорическая последовательность кадров, не связанных непосредственно с содержанием (например, цветы). Такой способ киноповествования, однако, не получил широкого распространения.

Чтобы показать разные виды метонимии, возьмем отрывок из романа известной английской писательницы Джордж Элиот (Мэри Энн Ивенс, 1819—1880) «Мельница на Флоссе». В романе говорится о судьбе семьи мельника Талливера, сначала состоятельной и уважаемой, потом приходящей к разорению и гибели. Через всю книгу проходит образ реки, выступающий как символ неотвратимого течения жизни. Трагическую развязку романа образует наводнение на Флоссе, в котором гибнут героиня книги Мэгги Талливер и ее любимый брат Том.

В предлагаемом отрывке изображено начало наводнения.

Мэгги Талливер, одинокая, отвергнутая обществом, снимает комнату в домике у реки у некоего Боба Джейкина, торговца-разносчика, когда-то товарища игр Тома Талливера. Поздним вечером она читает письмо от любимого человека (Стивена Геста). Зная, что Гест обручен с другой девушкой, Мэгги отвергает его любовь, собрав всю свою волю. Она сжигает письмо. В этот момент ее настигает наводнение. Мэгги плывет в лодке к старой мельнице на Флоссе, надеясь спасти мать и брата.

Предложенная сцена является одной из самых сильных в книге. Манера повествования талантливой писательницы Джордж Элиот несколько страдает растянутостью, излишеством комментариев к событиям. В этом отрезке, однако, автор достигает чрезвычайной динамичности описания. В немалой степени этому способствует выделение сюжетно важных и вместе с тем выразительных деталей. Очень тонко в первом абзаце текста дано начало наводнения.

Прежде всего, о наводнении не говорится прямо: слово flood завершает собой абзац (кстати, оно таким образом попадает на ударную позицию, что особо подчеркивает восклицательный знак). Наводнение вводится через его признак, то есть метонимию в широком смысле слова. Интересно, что взят не зрительный и не слуховой, а осязательный образ: Мэгги чувствует холод воды, подступившей к ее ногам. Это психологически верно: Мэгги так глубоко задумалась, что ничего не замечает вокруг, и только внезапный холод привел ее в себя. Можно усмотреть и метафорическое значение в этом ощущении холода. Мэгги только что отказалась в своей душе от любви, пожертвовала собой ради счастья двоюродной сестры Люси. Она сожгла письмо от любимого человека на огне свечи, и тут же к ней приходит холод. Прекрасно подано появление лодок — в грохоте сломанного окна и разбитых стекол. Немногими резкими чертами обрисована Мэгги — с веслом в руке, с развевающимися черными волосами. И, словно в кино или на сцене, на нее направлен прожектор — луч фонаря в руке Боба. (Освещению в этой сцене вообще отведено важное место: мерцание свечи, фонарь, непроницаемая тьма снаружи, слабый свет, отделяющий небо от воды.)

Случаи метонимии в узком смысле слова, встречающиеся в тексте, менее существенны, но и они обладают выразительностью и органически входят в общий поток образов, создающих эту сцену.

Мы видим, следовательно, что метонимический способ описания играет большую роль в рассмотренном отрезке текста. Одновременно весь мотив стихийной катастрофы является сюжетной метафорой: он перекликается с трагической судьбой Мэгги и ее близких. Перед нами один из нередких случаев объединения метонимии и метафоры для достижения художественного эффекта.

George Eliot

THE MILL ON THE FLOSS

At that moment Maggie felt a startling sensation of sudden cold about her knees and feet: it was water flowing under her. She started up: the stream was flowing under the door that led into the passage. She was not bewildered for an instant — she knew it was the flood!

The tumult of emotion she had been enduring for the last twelve hours seemed to have left a great calm in her: without screaming, she hurried with the candle up-stairs to Bob Jakin's bedroom. The door was ajar; she went in and shook him by the shoulder.

"Bob, the flood is come! it is in the house! let us see if we can make the boats safe."

She lighted his candle, while the poor wife, snatching up her baby, burst into screams; and then she hurried down again to see if the waters were rising fast. There was a step down into the room at the door leading from the staircase; she saw that the water was already on a level with the step. While she was looking, something came with a tremendous crash against the window, and sent the leaded panes * and the old wooden framework inwards in shivers, — the water pouring in after it.

"It is the boat!" cried Maggie. "Bob, come down to get the boats!"

And without a moment's shudder of fear, she plunged through the water, which was rising fast to her knees, and by the glimmering light of the candle she had left on the stairs, she mounted on to the window-sill, and crept into

the boat, which was left with the prow lodging * and protruding through the window. Bob was not long after her, hurrying without shoes or stockings, but with the lanthorn in his hand.

"Why, they're both here — both the boats," said Bob, as he got into one where Maggie was. "It's wonderful this fastening isn't broke too, as well as the mooring." *

In the excitement of getting into the other boat, unfastening it, and mastering an oar, Bob was not struck with the danger Maggie incurred. * We are not apt to fear for the fearless, when we are companions in their danger, and Bob's mind was absorbed in possible expedients * for the safety of the helpless in-doors. * The fact that Maggie had been up, had waked him, and had taken the lead in activity, gave Bob a vague impression of her as one who would help to protect, not need to be protected. She too had got possession of an oar, and had pushed off, so as to release the boat from the overhanging window-frame.

"The water's rising so fast," said Bob, "I doubt it'll be in at the chambers before long — th' house * is so low. I've more mind to get Prissy and the child and the mother into the boat, if I could, and trusten * to the water — for th'old house is none so safe. And if I let go the boat... but you," he exclaimed, suddenly lifting the light of his lanthorn on Maggie, as she stood in the rain with the oar in her hand and her black hair streaming.

Maggie had no time to answer, for a new tidal current * swept along the line of the houses, and drove both the boats out on to the wide water, with a force that carried them far past the meeting current of the river.

In the first moments Maggie felt nothing, thought of nothing, but that she had suddenly passed away from that life which she had been dreading: it was the transition of death, without its agony — and she was alone in the darkness with God.

The whole thing had been so rapid — so dream-like — that the threads of ordinary association were broken: she sank down on the seat clutching the oar mechanically, and for a long while had no distinct conception of her position. The first thing that waked her to fuller consciousness was the cessation of the rain, and perception that the darkness was divided by the faintest light, which parted the overhanging gloom from the immeasurable watery level below.

She was driven out upon the flood: — that awful visitation of God which her father used to talk of — which had made the nightmare of her childish dreams. And with that thought there rushed in the vision of the old home — and Tom — and her mother — they had all listened together. "O God, where am I? Which is the way home?" she cried out, in the dim loneliness.

What was happening to them at the Mill? The flood had once nearly destroyed it. They might be in danger — in distress: her mother and her brother, alone there, beyond reach of help! Her whole soul was strained * now on that thought; and she saw the long-loved faces looking for help into the darkness, and finding none.

leaded panes — оконные стекла, оправленные в свинец
lodge — опуститься, лечь или встать на что-либо
fastening and mooring — крепление лодки (очевидно, первое из них относится к замку, второе — к канату или цепи)

incur — навлечь на себя

expedient — средство, изобретенное или найденное, чтобы выйти из трудного положения

the helpless in-doors — беспомощные люди, находящиеся внутри дома (мать, жена и ребенок Боба Джейкина)

th' house, th' old house — гласная артикля опускается перед гласной или слабо произносимым h (архаическая черта, сохранившаяся в диалекте)

trusten — архаическая форма инфинитива (с суффиксом -en), сохранившаяся в диалекте

tidal current — поток прибывающей воды. Обычно tidal 'приливный' относится к морским приливам, но может, как здесь, обозначать высокий подъем воды также и в реке.

strain — букв. 'напрягать', 'с силой сжимать или растягивать'. Здесь употреблено метафорически в значении 'сосредоточить душевные силы'.

Вопросы и задания

1. Прочитайте и продумайте последнее предложение отрывка. Найдите в нем метонимическое употребление слов и объясните его.

2. Проанализируйте метонимический эпитет dim loneliness. Как можно развернуть это словосочетание, чтобы устранить метонимию?

3. Определите смысловую важность рассмотренных метонимических словоупотреблений в тексте.

4. Покажите, каким образом в тексте передано начало наводения.

5. Появление лодок могло быть описано непосредственно: могло быть сказано, что лодки вместе с водой приблизились к дому и одна из них разбила окно. Что мы находим в тексте вместо подобного прямого сообщения фактов?

6. Какие черты внешнего облика Боба выделены при описании его действий?

7. Какие черты выделены в облике Мэгги?

8. Какой еще прием применяет автор, чтобы помочь читающему зрительно представить себе Мэгги и осознать, что она главное действующее лицо?

9. Какой отрезок текста, данного для анализа, представляется наиболее удачным? Есть ли в тексте, с вашей точки зрения, места, ослабляющие общее впечатление? Дайте обоснование вашей оценки.

10. Находите ли вы в тексте метафоричность или символизм? Укажите на соответствующие отрезки текста.

11. Представьте себе описанную сцену на экране кино или телевизора. Какие указания относительно монтажа и построения кадров можно обнаружить в тексте?

Во вступлении к этому разделу говорилось о том, что особо выделенная деталь (часть целого, атрибут) употребляется в описаниях. В отдельных случаях деталь играет не только описательную, но и сюжетную роль, выступая как заменитель и представитель различных событий и ситуаций.

Рассмотрим в этом плане отрывок из рассказа американского писателя Фрэнсиса Брет Гарта (1836—1902) «Преданность Энрикеса». Действие рассказа происходит в Калифорнии во время, когда американцы английского происхождения чрезвычайно резко отличались по языку и образу жизни от испанцев и мексиканцев. Герой рассказа Энрикес, колоритный молодой испанец, весельчак и танцор, влюбляется в ученую девушку из Бостона, племянницу священника. Нужно заметить, что и в настоящее время Бостон считается центром правильной речи и изящных манер; Энрикес именует девушку „мисс Бостон“ (на самом деле ее зовут мисс Мэннерсли). Рассказчик опасается, что Энрикес (его друг) выглядит в глазах девушки как шут, но тот уверен в себе. Он совершает в честь девушки разные подвиги, например выхватывает ее платок, упавший на арену, из-под ног разъяренного быка, исполняет для нее танцы, поет серенады. Текст интересен с разных точек зрения, в частности передачей

местного колорита и особенностей речи персонажей; нас, однако, будет интересовать в первую очередь методика и художественная деталь.

В следующих далее отрывках находим подвиги Энрикеса на родео и сцену на балу в доме дона Педро, дяди Энрикеса.

Рассказ Брет Гарта построен по принципу скрытого действия, о котором пойдет речь дальше. Основные события сюжета происходят как бы за кадром, в самом изложении мы находим только некоторые их внешние знаки, а также предположения рассказчика. Эти предположения, между прочим, во многом расходятся с действительными событиями; рассказчику представляется, что Энрикес несчастлив в своей любви к мисс Мэннерсли, тогда как в конце рассказа героиня убегает из дома с Энрикесом и вся история кончается свадьбой. Создается нарастание двух противоположных линий: усиливаются опасения рассказчика, он готов подумать, что Энрикес, отчаявшись, покончит с собой, и в то же время на заднем плане, не показанная прямо, разворачивается любовь героев.

В рассказах со скрытым действием обычно большое место отводится описаниям — портретам, пейзажам, бытовым сценам. Именно так обстоит дело в рассказе «Преданность Энрикеса»: мы находим в нем портреты Энрикеса и мисс Мэннерсли, описания испанских танцев, боя быков, родео. Весь рассказ построен на контрасте между благовоспитанной и самоуверенной девицей из Бостона и ее экзотическим окружением. (Контраст выражен даже внешне: на красочном фоне испанских костюмов мисс Мэннерсли всегда одета в серое, серого цвета и веер, который находится в центре нашего внимания.) Этот контраст может обратиться в конфликт, но заканчивается счастливой развязкой. И описания, и скрытый сюжет выполняют одну и ту же функцию: они выражают главный контраст рассказа и его разрешение. Скрытый характер сюжета вносит элемент тайны, поддерживает интерес читателя; но тайна эта не зловещая, в ней есть юмор (недогадливость рассказчика в сочетании с хвастливостью Энрикеса); юмор характеризует рассказ в целом.

Чрезвычайно оригинально построена кульминация рассказа — эпизод с веером и перчаткой. Мы встречаемся

здесь с приемом, который можно было бы назвать метонимически выраженной кульминацией; явление это встречается редко. Перед нами сюжетная метонимия, подобно тому как существует сюжетная метафора. Мы видели, что сюжетная метафора часто обращается в символ; то же происходит здесь с метонимией. Атрибуты героев рассказа — веер и перчатка — в рамках повествования образуют символ судьбы героев.

Francis Bret Harte

THE DEVOTION OF ENRIQUEZ

When Don Pedro Amador, his uncle, installed Miss Mannersley, with Spanish courtesy, on a raised platform in the long valley where the rodeo * took place, the gallant Enriquez selected a bull from the frightened and galloping herd, and, cleverly isolating him from the band, lassoed * his hind legs, and threw him exactly before the platform where Miss Mannersley was seated. It was Enriquez who caught the unbroken * mustang,* sprang from his own saddle to the bare back of his captive, and with only the lasso for a bridle, halted him on rigid haunches * at Miss Mannersley's feet. It was Enriquez who, in the sports * that followed, leaned from his saddle at full speed, caught up the chicken buried to its head in the sand without wringing its neck, and tossed it unharmed and fluttering toward his mistress. As for her, she wore the same look of animation that I had seen in her face at our previous meeting. Although she did not bring her sketch-book with her, as at the bullfight, she did not shrink from the branding * of the cattle, which took place under her very eyes.

Yet I had never seen her and Enriquez together; they had never, to my actual knowledge, even exchanged words. And now although she was the guest of his uncle, his duties seemed to keep him in the field, and apart from her. Nor, as far as I could detect, did either apparently make any effort to have it otherwise. The peculiar circumstance seemed to attract no attention from any one else. But for what I alone knew — of their actual relations, I should have thought them strangers.

But I felt certain that the festa * which took place in the broad patio * of Don Pedro's casa* would bring them together. And later in the evening, as we were all sitting on the veranda watching the dancing of the Mexican women, whose white-flounced sayas * were monotonously rising and falling to the strains of two melancholy harps, Miss Mannersley rejoined us from the house. She seemed to be utterly absorbed and abstracted in the barbaric dances, and scarcely moved as she leaned over the railing with her cheek resting on her hand. Suddenly she arose with a little cry.

"What is it?" asked two or three.

"Nothing — only I have lost my fan."

She had risen, and was looking abstractedly on the floor.

Half a dozen men jumped to their feet. "Let me fetch it," they said.

But Don Pedro interposed with Spanish gravity. Such a thing was not to be heard of in his casa. If the senorita * would not permit him — an old man — to go for it, it must be brought by Enriquez, her cavalier * of the day.

But Enriquez was not to be found. I glanced at Miss Mannersley's somewhat disturbed face, and begged her to let me fetch it. I thought I saw a flush of relief come into her pale cheek, as she said, in a lower voice, "On the stone seat in the garden."

I hurried away, leaving Don Pedro still protesting. I knew the gardens, and the stone seat at an angle of the wall, not a dozen yards from the casa. The moon shone full upon it. There, indeed, lay the little gray-feathered fan. But close beside it, also, lay the crumpled, black, gold-embroidered riding-gauntlet * that Enriquez had worn at the rodeo.

I thrust it hurriedly into my pocket, and ran back. As I passed through the gateway I asked a peon * to send Enriquez to me. The man stared. Did I not know that Don Enriquez had ridden away two minutes ago?

When I reached the veranda, I handed the fan to Miss Mannersley without a word.

rodeo [ˈroudiou, rəˈdeiou] — родео, праздник скотоводов, представление, включающее укрощение мустан-

гов, борьбу с быком и т. п. Слово испанского происхождения, от *godear* 'окружать'.

lasso — глг. ловить с помощью лассо (веревки или кожаного шнура с петлей на конце); *зд.* связывать с помощью лассо; от испанского *lazo*

unbroken — необъезженный

mustang — мустанг, одичавшая лошадь западноамериканских прерий, малорослая и крепкая, происходящая от лошадей, завезенных испанцами

haunches — круп лошади; **on rigid haunches** — круто остановившаяся лошадь уперлась задними ногами в землю

sports — игры

branding — клеймение животных раскаленным железом

fiesta (*исп.*) — праздник. Слово *feast* (из старофранцузского) восходит к тому же источнику.

patio ['peɪtiou, 'pa:tiou] — патио, внутренний дворик, окруженный стенами дома

casa (*исп.*) — дом

saya (*исп.*) — юбка; *зд.* как часть национального костюма

senorita [seɪnjə'ɾɪtə] — испанский эквивалент английского *miss*

cavalier — рыцарь, кавалер

riding-gauntlet — перчатка для верховой езды; **gauntlet** — защитная перчатка или рукавица, закрывающая запястье; в средние века — перчатка, надеваемая с доспехами рыцаря

peon — пеон, безземельный крестьянин

Вопросы и задания

1. Выберите в тексте испанские слова и слова испанского происхождения. В чем выражается их чужеземный характер? Что они придают тексту?

2. Каким образом можно установить значение иностранных слов в данном тексте? Все ли эти слова есть в обычных словарях? Всегда ли определению значения помогает контекст, или есть какие-либо другие факторы? Нет ли в тексте слов, которые остаются не совсем понятными?

3. Прочитайте описание мисс Мэннерсли, приведенное ниже. Объясните, почему в нем уделено больше внимания душевным качествам девушки, чем ее внешности. Прокомментируйте важное место, посвященное владению языком. Отметьте выражение иронии

в отрывке и покажите ее направление. Отметьте смысловой контраст, использованный в описании, и определите, какие черты составляют другую сторону контраста („другие девушки“).

[...] A tall, slender girl, calmly surveying them * through gold-rimmed eye-glasses in complete critical absorption. I stared in amazement and consternation; for I recognized in the fair stranger Miss Urania * Mannersley, the Congregational minister's niece!

Everybody knew Rainie * Mannersley throughout the length and breadth of the Encinal. She was at once the envy and the goad * of the daughters of those Southwestern and Eastern immigrants who had settled in the valley. She was correct, she was critical, she was faultless and observant. She was proper,* yet independent; she was highly educated; she was suspected of knowing Latin and Greek; she even spelled correctly! She could wither the plainest field nosegay * in the hands of other girls by giving the flowers their botanical names. She never said, "Ain't you", but "Aren't you?" She looked upon "did I which?" as an incomplete and imperfect form of "what did I do?" She quoted from Browning * and Tennyson,* and was believed to have read them. She was from Boston.* What could she possibly be doing at a free-and-easy fandango?*

them — мужчины и женщины, танцующие фанданго

Urania [ju:'reɪniə] — Урания, греческая муза астрономии (от имени Урана — бога неба). Это возвышенное имя подчеркивает ученость его носительницы и ее обособленность от окружения.

Rainie — уменьшительное от Urania

goad — нечто подстрекающее, стимул; переносное употребление от первоначального 'стрекало, бодило' — острый колющий предмет, заостренная палка, которой погоняют волов

proper — добропорядочный, благовоспитанный

field nosegay — букетик полевых цветов

Browning, Robert (1812—1889) — английский поэт

Tennyson, Alfred (1809—1892) — английский поэт.

Оба поэта были современниками героини.

Boston — Бостон, город в Соединенных Штатах, столица штата Массачусетс. Одно из старейших поселе-

ний в Америке, центр войны за независимость от Англии, культурный центр. Произношение и манеры жителей Бостона считаются образцовыми.

fandango — испанский танец, исполняется под музыку гитары и кастаньет

4. Выберите из текста слова, выражающие переживания мисс Мэннерсли в связи с поступками Энрикеса. Каковы эти эмоции? Есть ли среди них прямое выражение влюбленности?

5. Укажите, какой стилистический прием можно обнаружить в образах веера и перчатки. Дайте истолкование этих образов с точки зрения содержания.

6. В чем художественный смысл метонимического изображения любви Энрикеса и мисс Мэннерсли? Попробуйте представить себе, что рассказ содержит прямое описание встреч и чувств героев. Пройграл бы или выиграл рассказ от такой перемены способа повествования?

7. Обратите внимание на то, что веер и перчатка описаны внимательно и подробно. Представьте себе, что сюжет рассказа передается средствами кино. Как выглядел бы кадр, показывающий эти предметы?

Раздел 6

ПОСТРОЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ ТЕКСТА

Содержание художественного текста ни в коем случае не является автоматическим отображением жизненных фактов — оно имеет сложные, исторически изменчивые, до конца еще не изученные законы построения.

Литературоведение последних лет показало, что в художественном тексте всегда существует так называемая точка зрения — позиция, с которой происходит изложение и оценка изображаемых событий. Это может быть точка зрения кого-либо из персонажей; тогда в текст включаются только факты, известные этому персонажу, то, что он видит и слышит, и оценка людей и событий тоже происходит с его позиций. В таких случаях персонажу может быть дана функция рассказчика, но это не является обязательным: повествование может вестись и в третьем лице. Персонаж, глазами которого автор смотрит на события, может оставаться одним и тем же с начала до конца произведения, но чаще точка зрения на изображаемое переходит от одного персонажа к другому. В других случаях повествование ведется с точки зрения

„всезнающего автора“: рассказ не следует ни за кем из действующих лиц, известно все о каждом из них, не только поступки, но и мысли. Рассказчик-автор при этом может быть скрыт за описанием, так что у читателя возникает иллюзия реальности изображаемого. Иногда, особенно в произведениях прошлого века, рассказчик называет себя автором, и его всезнание, таким образом, мотивировано тем, что это его собственное сочинение. Ниже будет рассмотрен текст такого рода (отрывок из «Ярмарки тщеславия» У. М. Теккерея), где выступает автор-кукольник, управляющий персонажами-марионетками. Обычно разные точки зрения в тексте комбинируются, что создает возможность очень большого разнообразия в изложении содержания.

К построению содержания текста относится также явление художественного времени, уже рассмотренное нами выше, в разделе о стилистической функции глагольных времен. Художественное время, в котором разворачиваются описываемые события, имитирует реальное время, но не отображает всех его свойств, являясь более свободным. Реальное время течет равномерно — художественное время может ускоряться, замедляться, даже останавливаться. Реальное время необратимо — в художественном тексте последовательность событий может быть изменена, более поздние события поставлены перед более ранними.

Существует также понятие художественного пространства; его можно определить как описание воображаемого места действия в литературном произведении. Художественное пространство может быть необычайно широким, охватывая весь земной шар (в научной фантастике также и космос); с другой стороны, оно может сужаться до размеров, скажем, комнаты. В любом случае, однако, художественное пространство имеет определенную структуру: его пределы указаны и те или иные его участки связаны с теми или иными сюжетными линиями и группами персонажей. Так, в романе Диккенса «Холодный дом» выделяются три основных участка пространства. Один из них — здание Канцлерского суда в Лондоне; здесь помещена губительная сила, приводящая героев к трагедии. Там же центр комических происшествий. Второй — имение Дедлоков, где живет трагическая героиня романа леди Дедлок. Третий — „холодный дом“,

дом идеального героя Джарндиса, где живет идеальная героиня Эстер; это средоточие добра. О важности художественного пространства в романе свидетельствует тот факт, что название одного из его участков стало заглавием книги.

Художественное время и пространство создаются смыслом текста, взятого в целом. О них можно сказать, что они относятся к парадигматике текста подобно тому, как, скажем, система грамматических времен относится к парадигматике языка. Возможен и другой подход к тексту — с точки зрения того, как он складывается в своем протяжении, подход, который можно бы назвать синтагматическим. Следуя этому подходу, можно выделить прежде всего два типа отрезков текста — динамические и статические. Эти повествовательные типы связаны с художественным временем: динамические отрезки продвигают вперед воображаемое время событий, в статических время останавливается или течет очень медленно. Динамические отрезки содержат в себе действие. Это может быть внешнее, физическое действие: движение в пространстве, перемещение, создание, уничтожение различных объектов и т. п. Мы встречаемся в текстах также с действием внутренним, происходящим в сознании персонажа: что-то меняется в знании и понимании окружающего, в отношении к нему, в самом складе личности. Статические отрезки содержат разного рода описания — портреты действующих лиц, описания мест (тесно связанные с построением художественного пространства), времени года и дня. Динамика текста ведет сюжет, тогда как статика образует фон. Не нужно думать, однако, что статические отрезки маловажны. Так может быть только в произведении низкого литературного качества, откуда можно без ущерба выбросить шаблонные описания. В подлинно художественном тексте описания очень важны. Они необходимы для реалистического изображения действующих лиц, для построения художественного пространства, иногда времени (повторение описания одного явления в разных видах, например сада летом, осенью, зимой, показывает смену периодов времени в действии текста). Пейзажные и прочие описания могут выступать как выражение эмоций, как параллель или контраст тем или иным событиям, как сюжетная метафора. Встречаются произведения, в которых сюжет

является лишь способом организации описаний, а описания составляют основное содержание текста. В таких случаях, правда, динамика вносится в описание, так как в художественном тексте должно что-то происходить, изменяться. Тем не менее динамика описаний не является действием в обычном смысле слова. Примером такого повествования может служить рассказ И. С. Тургенева «Призраки», где, по признанию самого автора, фантастический сюжет является только нитью, связывающей „довольно поверхностно“ ряд картин между собой. В некоторых произведениях сюжет настолько несложен, что он практически отсутствует. Таков рассмотренный далее рассказ К. Мэнсфилд «Месяц и Звездочка», где описания явно преобладают над событиями. Основное изменение, происходящее в рассказе, это разрушение гостями красиво приготовленных праздничных блюд (особенно торта в виде домика), которое очень огорчает малыша — героя рассказа.

§ 1. Образ рассказчика

Литературное произведение может быть построено как рассказ от первого лица; этот прием усиливает впечатление реальности описываемых событий. Рассказчиком может быть главное действующее лицо, как в романе Шарлотты Бронте «Джен Эйр», или персонаж-наблюдатель, не принимающий непосредственного участия в событиях, как в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал», где повествование по большей части ведется от лица няньки Нелли. Автор может в большей или меньшей степени окрасить язык произведения особенностями речи рассказчика, передать с помощью языковых средств какие-то черты его характера.

В некоторых литературных произведениях обыгрывается сам факт его написания: в тексте появляется автор, прямо обращающийся к читателю; иногда появляется и воображаемый читатель. Это, разумеется, всего лишь литературный прием: насколько можно судить, еще не появилось литературное произведение, автор которого раскрывал бы перед читателями действительный процесс своей работы. В какой-то мере этот прием противоречит иллюзии реальности, создаваемой литера-

турным произведением. Дело в том, что содержание текста воспринимается как рассказ о действительных событиях, связанных между собой определенными логическими законами. Это относится не только к реальным, но и к фантастическим сюжетам: принимая на время условия игры, предложенной автором, читатель должен, пока читает, принимать невероятные события за действительно происходящие. Образы автора и читателя напоминают о том, что перед нами литература, и что автор может распоряжаться персонажами по своему произволу. Тем не менее эти образы в определенных условиях могут наполняться важным содержанием.

Образ рассказчика может ощущаться и в повествовании от третьего лица; это бывает в тех случаях, когда автор следует в своем рассказе за одним из персонажей, изображая вещи такими, какими их видит и оценивает этот персонаж.

Некоторые исследователи, изучая содержание и стиль литературного произведения, стремятся найти в нем отражение реальных жизненных черт автора, человека, создавшего это произведение. Получение такой информации не входит в наши цели. Образы автора, рассказчика, читателя всегда будут рассматриваться нами как литературный прием.

Примером повествования, в котором автор не исчезает за объективностью повествования, а остается в нем, комментируя события, может послужить знаменитый роман английского писателя Уильяма Мейкписа Теккерея (1811—1863) «Ярмарка тщеславия», написанный в 1847—1848 годах. Автор не отождествляет себя ни с кем из действующих лиц и не приписывает никому из них особых достоинств — не случайно в подзаголовке книга называется «Роман без героя». Автор-рассказчик смотрит на своих персонажей как бы сверху вниз, комментируя и оценивая их характеры и поступки. Ключевую ноту повествованию дает пролог, названный «Перед занавесом». В нем автор принимает образ хозяина ярмарочного балагана, объявляющего зрителям о представлении кукольного театра. Персонажи спектакля, то есть романа, — это марионетки, которых после представления складывают в ящик. Сама же ярмарка — это аллегория общества, каким его видит автор. Интересно, что такая

трактовка действующих лиц не ослабляет реализма характеров и положений романа.

В романе «Ярмарка тщеславия» автор не особенно заботится о сохранении иллюзии реальности, все время напоминая читателям о своем существовании. При этом он не присоединяется к вымышленному миру, выступая как знакомый выведенных персонажей (с этим распространенным приемом мы встретились в рассказе Уэллса «Искушение Харрингея»). Он выступает именно как автор, создатель своих персонажей; в прологе та же идея выражена метафорически, когда автор является в виде кукольника, а персонажи оказываются марионетками в его руках. Таким образом, роман не претендует на роль зеркала, поставленного перед жизнью; это спектакль.

Как ни странно, эта авторская позиция совершенно не мешает жизненности персонажей — они воспринимаются как реально существующие люди. Ребекка Шарп, в частности, не только искусно сделанная и ловко управляемая марионетка, но живой образ, существующий как бы независимо от автора. Можно, например, считать, что Теккерей в своем морализующем подходе бывает несправедлив к своей героине.

Образ читателя, представленный в первой главе романа, достаточно ясен и не требует особых комментариев. Отметим одну особенность, которая может ускользнуть от внимания. Говоря о Джонсе, Теккерей переводит повествование в настоящее время. Глагол *reads* отмечает момент чтения романа воображаемым Джонсом, совпадающий с моментом восприятия текста реальным читателем. Оценку, данную Джонсом книге, автор ставит в будущем времени — *will pronounce* — и представляет как свою догадку. В следующее мгновение (*at this minute*) Джонс уже прочел эту догадку и с помощью карандаша выражает полное с ней согласие. В этом шутовском описании мы находим необычайно сложную логическую конструкцию. Джонс, описанный автором, и Джонс, читающий строки о себе, невероятным образом является одним и тем же лицом; к тому же этот фантастический Джонс выведен как реальность по отношению к действию романа, представленному как вымысел.

VANITY FAIR

Before the Curtain

As the manager of the Performance sits before the curtain on the boards and looks into the Fair, a feeling of profound melancholy comes over him in his survey of the bustling place. There is a great quantity of eating and drinking, making love and jilting, laughing and the contrary, smoking, cheating, fighting, dancing and fiddling; there are bullies pushing about, bucks * ogling the women, knaves picking pockets, policemen on the look-out, quacks * (other quacks, plague take them!) bawling in front of their booths, and yokels * looking up at the tinselled dancers and poor old rouged tumblers,* while the light-fingered folk * are operating upon their pockets behind. Yes, this is VANITY FAIR; not a moral place certainly; nor a merry one, though very noisy. Look at the faces of the actors and buffoons when they come off from their business; and Tom Fool * washing the paint off his cheeks before he sits down to dinner with his wife and the little Jack Puddings behind the canvas.* The curtain will be up presently, and he will be turning over head and heels, and crying, "How are you?"

A man with a reflective turn of mind, walking through an exhibition of this sort, will not be oppressed, I take it, by his own or other people's hilarity. An episode of humour or kindness touches and amuses him here and there — a pretty child looking at a gingerbread stall; a pretty girl blushing whilst her lover talks to her and chooses her fairing;* poor Tom Fool yonder behind the waggon, mumbling his bone with the honest family which lives by his tumbling; but the general impression is one more melancholy than mirthful. When you come home you sit down in a sober, contemplative, not uncharitable frame of mind, and apply yourself to your books or to your business.

I have no other moral than this to tag to the present story of "Vanity Fair". Some people consider Fairs immoral altogether, and eschew such, with their servants and families: very likely they are right. But persons who think

otherwise, and are of a lazy, or a benevolent, or a sarcastic mood, may perhaps like to step in for half an hour, and look at the performances. There are scenes of all sorts: some dreadful combats, some grand and lofty horse-riding, some scenes of high life, and some of very middling indeed; some love-making for the sentimental, and some light-comic business; the whole accompanied by appropriate scenery and brilliantly illuminated by the Author's own candles.

What more has the Manager of the Performance to say?— To acknowledge the kindness with which it has been received in all the principal towns of England through which the show has passed, and it has been most favourably noticed by the respected conductors of the public Press, and by the Nobility and Gentry. He is proud to think that his Puppets have given satisfaction to the very best company in this empire. The famous little Becky Puppet has been pronounced to be uncommonly flexible in the joints, and lively on the wire; the Amelia Doll, though it has had a smaller circle of admirers, has yet been carved and dressed with the greatest care by the artist; the Dobbin figure though apparently clumsy, yet dances in a very amusing and natural manner; the Little Boys' Dance has been liked by some; and please to remark the richly dressed figure of the Wicked Nobleman, on which no expense has been spared, and which Old Nick * will fetch away at the end of this singular performance.

And with this, and a profound bow to his patrons, the Manager retires, and the curtain rises.

vanity fair — образ из религиозного романа-притчи Джона Беньяна «Путь паломника» (1678), популярного в англоязычных странах

buck — блестящий молодой человек, денди

quack — шарлатан (особенно медик). Сокращение от устаревшего quacksalver, слова голландского происхождения.

yokel — простак-крестьянин

tumbler — акробат

light-fingered folk — карманные воровы (букв. ловкий народ)

Tom Fool — прозвище клоуна; tomfool ['tɒm'fu:l] — большой дурень

canvas — палатка, балаган

fairing — подарок с ярмарки

Old Nick — Дьявол; *зд.* одна из традиционных фигур кукольного представления

Выделение некоторых слов заглавными буквами (**Performance, Puppets, Author, Manager**) — старинный графический прием; привлекает внимание к наиболее важным понятиям текста.

Вопросы и задания

1. Прочитайте внимательно отрезки текста, описывающие ярмарку. Определите, что в них относится только к ярмарке и что может быть отнесено к характеристике современного Теккереев общества.

2. Выберите слова, обозначающие автора и произведение. Что можно заключить из них о деятельности автора на „ярмарке“ и его отношении к своему роману?

3. Что, по вашему мнению, означает замечание в скобках: *the other quacks, plague take them?* Что можно сказать на основе этого высказывания о направлении авторской иронии?

4. Какими чертами характера наделен автор? Как он относится к „ярмарке“?

5. Какие черты характера приписаны читателю — посетителю „ярмарки“? К какому общественному классу он относится? Сравните образы автора и читателя.

6. Вторая половина пролога дана как реклама кукольного представления, то есть романа. Обратите внимание на характеристики действующих лиц — марионеток. Покажите, как в этих характеристиках соединяются черты живых людей с достоинствами самих марионеток (то есть искусством автора в изображении персонажей).

7. Лучшей среди марионеток автор считает „куколку Бекки“. Что подвергается здесь оценке — моральные качества персонажа или искусство изображения? Сравните отношение автора к Бекки Шарп в прологе и в самом романе.

8. Прочитайте внимательно рекламу кукольного представления. Каким персонажам и событиям романа отвечают перечисленные в ней марионетки и сцены?

9. Справедливо ли суждение, что персонажи литературного произведения являются марионетками в руках автора? (Учтите, что, с одной стороны, персонажи — создание авторского воображения, с другой же — представляют собой отражение реальной действительности и обладают внутренней логикой поведения.)

Как говорилось выше, в литературных произведениях наряду с образом автора может появиться и образ читателя. Функции этого образа могут быть различны, но, видимо, он возникает чаще всего в тех случаях, когда

автор вводит в повествование что-то новое по форме или по смыслу. Читатель изображается тогда сторонником традиций; он иронически относится к автору, за что последний платит ему той же монетой. Обращения к читателю, в соответствии с присутствием в книге автора, находим в том же романе Теккерея «Ярмарка тщеславия». Помимо этого, в первой главе романа появляется индивидуализированный читатель, у которого есть даже имя — Джонс. Он отнесен к классу читателей, приверженных к традиции, ироничных или даже враждебных по отношению к автору. Автор надеется, что другие его читатели будут непохожи на Джонса.

В предлагаемом для разбора отрывке говорится о прощании одной из героинь, мисс Седли, с пансионом, где она воспитывалась. Мисс Седли, как видно из отрывка, была общей любимицей: разлука с ней печалит и порывистую мисс Суорц, богатую наследницу, и чванливую мисс Солтайр из обедневшей аристократической семьи, а маленькая Лора Мартин, сирота, просит разрешения называть ее в письмах мамой. Все эти проявления чувств и вызывают возмущение у читателя Джонса. Здесь Теккерей отстаивает свое новаторство в выборе персонажей: Джонс любит героические романы, а у Теккерея — роман без героя, он изображает жизнь как ее видит, и в его описании находится место для чувствительной девушки-подростка.

Chapter I

[...]

So that when the day of departure came, between her two customs of laughing and crying, Miss Sedley was greatly puzzled how to act. She was glad to go home, and got most woefully glad at leaving school. For three days before, little Laura Martin, the orphan, followed her about like a little dog. She had to make and receive at least fourteen presents — to make fourteen solemn promises of writing every week: "send my letters under cover * to my grandpapa, the Earl of Dexter," said Miss Saltire (who, by the way, was rather shabby). "Never mind the postage,* but write every day, you dear darling," said the impetuous and woolly-headed,* but generous and affectionate Miss Swartz; and the orphan little Laura

Martin (who was just in round-hand),* took her friend's hand and said, looking up to her face wistfully, "Amelia, when I write to you, I shall call you Mamma." All which details, I have no doubt, JONES, who reads this book at his Club, will pronounce to be excessively foolish, trivial, twaddling,* and ultra-sentimental. Yes; I can see Jones at this minute (rather flushed with his joint of mutton and half pint of wine), taking out his pencil and scoring under the words "foolish, twaddling", and adding to them his own remark of "quite true". Well, he is a lofty man of genius, and admires the great and heroic in life and novels; and so had better take warning and go elsewhere.

under cover — по адресу (cover — то же, что envelope).
Мисс Солтайр хвастается графским титулом своего деда.

never mind the postage — можешь посылать письма без марок

woolly-headed — курчавый. Автор намекает, что богатая мисс Суорц была мулаткой.

in round-hand — была еще в классе чистописания; имеется в виду юный возраст воспитанницы

twaddle — заниматься пустой и глупой болтовней

Вопросы и задания

1. Что можно заключить из текста относительно социальной принадлежности, имущественного положения и характера читателя, названного Джонсом?

2. Согласуется ли с образом Джонса выражение а lofty man of genius? В чем смысл этого выражения?

3. Какие оттенки смысла выражает Теккерей, когда называет воображаемого читателя просто Джонсом, а не мистером Джонсом?

4. Как будет показано дальше, образ читателя может отождествляться, хотя бы на время, с действительным читателем произведения. Прокомментируйте отсутствие этого приема в данном тексте.

5. На каком основании Теккерей исключает Джонса из круга своих читателей? Найдите в предыдущем тексте («Перед занавесом») черты, которыми, по мнению Теккерей, должен обладать читатель его романа.

Повествование от первого лица является рассказом о событиях, который ведется одним из персонажей, часто главным действующим лицом произведения. В таком рассказе индивидуальность рассказчика может в разной степени отражаться в стиле текста. Иногда это только

взгляд на изображаемые события; в других случаях в тексте встречаются слова и выражения, характерные для рассказчика как представителя определенной группы, — особенности диалекта, профессионализмы, возрастные черты речи и т. п. Встречаются, наконец, тексты, представляющие собой очень близкую имитацию индивидуальной речи. Повествование от первого лица, ярко окрашенное групповыми и индивидуальными особенностями речи, в русском литературоведении называют **с к а з о м**; можно также применить термин **с т и л и з а ц и я**.

Одним из наиболее характерных примеров такого повествования служит книга «Приключения Гекльберри Финна» знаменитого американского писателя Марка Твена (Сэмюэль Клеменс, 1835—1910). Рассказчиком здесь является герой книги, малограмотный мальчишка Гек Финн; автор наделяет его прямодушием и необычайной наблюдательностью. Речь Гека — диалектно окрашенное просторечие, в ней много отклонений от грамматических норм, она насыщена просторечными словами и оборотами. Повествование, однако, не является имитацией монолога героя-рассказчика; кроме рассказа Гека, соответствующего авторской речи, в него вмонтирована прямая речь разнообразных персонажей. Эта прямая речь строго индивидуализирована. В кратком объяснении, предпосланном роману, Марк Твен особо подчеркивает тщательность передачи диалектных особенностей: "In the book a number of dialects are used, to wit: the Missouri Negro dialect; the extremest form of the backwoods southwestern dialect; the ordinary "Pike County" dialect; and four modified varieties of this last. The shadings have not been done in a haphazard fashion, or by guesswork; but painstakingly, and with the trustworthy guidance and support of personal familiarity with these several forms of speech."

«Приключения Гекльберри Финна» оценены американской критикой как лучшая книга Марка Твена (хотя у нас как будто более популярна книга о Томе Сойере). Книга «Приключения Тома Сойера» имеет во многом игровой характер, во второй же книге находим наряду с игрой драматизм реальной жизни. Достоинства произведения в немалой степени определяются выбранной автором точкой зрения: это свежий взгляд мальчика,

вступающего в жизнь. Более того, Гек Финн поставлен автором вне общества: это беспризорник, ночующий в бочке из-под сахара. На законы и обычаи окружающего общества он смотрит со стороны, с удивлением и осуждением. В большинстве случаев (кроме отдельных юмористических моментов) автор солидарен со своим героем, стремится отождествить себя с ним.

Точное, почти научное воспроизведение речи разных людей не вяжется с образом Гека Финна — автора книги. Геку оно было бы не под силу, да он и не считал бы его нужным. Тут Марк Твен нарушает правдоподобие своего замысла; с другой стороны, повествование выигрывает в полноте отображения действительности, что было очень важно для подлинного автора.

Отрывок, предлагаемый ниже, является началом произведения. В нем Гек представляется как его автор, напоминает о событиях предшествующей книги — «Приключения Тома Сойера» — и жалуется на жизнь у вдовы Дуглас, где его стараются „сделать цивилизованным“. После дневной скуки и вечерних страхов одинокого мальчика наступает радостный момент: условным сигналом Том Сойер вызывает Гека, их ждут новые приключения. (Дальше будет видно, что игры, затеваемые Томом, не удовлетворяют повзрослевшего Гека, но пока на это нет никакого намека.)

Форма повествования может на первый взгляд показаться точной имитацией речи рассказчика. В действительности, однако, рассказ умело ведет Марк Твен, то скрываясь за образом рассказчика-героя, то незаметно выходя на первый план. В начале отрывка мы слышим голос рассказчика-мальчишки — и в грамматических неправильностях и в жаргонной лексике, и в своеобразной логике длинных цепочек-предложений. Во второй части повествование становится более серьезным и лиричным; в описании ночи чувствуется наблюдательность писателя. Здесь и неправильностей речи меньше. Содержание описания, однако, далеко от литературной традиции: это не ночь в эстетическом восприятии, а нечто угрожающее, полное таинственных знаков и предчувствий. В нем отражено наивно-магическое понимание мира, характерное для Гека и его друзей.

THE ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN

I. Civilizing Huck — Miss Watson — Tom Sawyer Waits

You don't know about me without you have read a book by the name of *The Adventures of Tom Sawyer*: but that ain't * no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched,* but mainly he told the truth. That is nothing. I never seen anybody but lied one time or another, without it was aunt Polly, or the widow, or maybe Mary. Aunt Polly — Tom's Aunt Polly, she is — and Mary, and the Widow Douglas is all told about in that book, which is mostly a true book, with some stretchers, as I said before.

Now the way that the book winds up is this: Tom and me found the money that the robbers hid in the cave, and it made us rich. We got six thousand dollars apiece — all gold. It was an awful sight * of money when it was all piled up. Well, Judge Thatcher he took it and put it out at interest, and it fetched us a dollar a day apiece all the year round — more than a body * could tell what to do with. The Widow Douglas she took me for her son, and allowed she would sivilize * me; but it was rough living in the house all the time, considering how dismal * regular and decent the widow was in all her ways; and so when I couldn't stand it no longer I lit out. I got into my old rags and my sugar hogshead * again, and was free and satisfied. But Tom Sawyer he hunted me up and said he was going to start a band of robbers, and I might join if I would go back to the widow and be respectable. So I went back.

The widow she cried over me, and called me a poor lost lamb, and she called me a lot of other names,* too, but she never meant no harm by it. [...]

Her sister, Miss Watson, a tolerable * old maid, with goggles * on, had just come to live with her, and took a set at me * now with a spelling book. She worked me middling hard for about an hour, and then the widow made her ease up. I couldn't stand it much longer. Than for an hour it was deadly dull, and I was fidgety. Miss Watson would say, "Don't put your feet up there, Huckleberry";

and "Don't scrunch * up like that. Huckleberry — set up straight"; * and pretty soon she would say, "Don't gap and stretch like that, Huckleberry — why don't you try to behave?"

[...] Miss Watson she kept pecking at me, and it got tiresome and lonesome. By and by they fetched the niggers * in and had prayers, and then everybody was off to bed. I went up to my room with a piece of candle, and put it on the table. Then I set down in a chair by the window and tried to think of something cheerful; but it was'nt no use. I felt so lonesome I most wished * I was dead. The stars were shining, and the leaves rustled in the woods ever so mournful; and I heard an owl, away off, who-whooping about somebody was dead, and a whip-powill * and a dog crying about somebody that was going to die; and the wind was trying to whisper something to me, and I couldn't make out what it was, and so it made the cold shivers run over me. Then away out in the woods I heard that kind of a sound that a ghost makes when it wants to tell about something that's on his mind and can't make himself understood, and so can't rest easy in his grave, and has to go about that way every night grieving. I got so downhearted and scared I did wish I had some company.

Pretty soon a spider went crawling up my shoulder, and I flipped it off and it lit the candle; * and before I could budge it was all shriveled up. I didn't need anybody to tell me that that was an awful bad sign and would fetch me some bad luck, so I was scared and most shook the clothes off me.* I got up and turned around in my tracks three times and crossed my breast every time; and then I tied up a little lock of my hair with a thread to keep witches away. But I hadn't no confidence. You do that when you've lost a horseshoe that you've found, instead of nailing it up over the door, but I hadn't ever heard anybody say it was any way to keep off bad luck when you'd killed a spider.

I set down again, a-shaking * all over, and got out my pipe for a smoke; for the house was all as still as death now, and so the widow wouldn't know. Well, after a long time I heard a clock away off in the town go boom — boom — boom — twelve licks; * and all still again — stiller than ever. Pretty soon I heard a twig snap down in the dark amongst the trees — something was a-stirring.

I set still and listened. Directly I could just barely hear a "me-yow! me-yow!" down there. That was good! Says I, "me-yow! me-yow!" * as soft as I could, and then I put out the light and scrambled out of the window on to the shed. Then I slipped down to the ground and, sure enough, there was Tom Sawyer waiting for me.

ain't — неправильная форма, вм. am not (см. примечание к отрывку из «Посмертных записок Пиквикского клуба» Диккенса)

stretch — зд. преувеличить, приврать. Та же идея заключена в существительном **stretcher** в том же отрезке текста. Оба слова имеют разговорную окраску.

an awful sight — очень много, целая куча (разг.)

a body — зд. человек, кто-нибудь

civilize = **civilize**. Изменение начальной буквы ничего не значит фонетически, но свидетельствует о недостатке образования у героя-рассказчика.

dismal = **dismally** (простореч.)

hogshead — большая бочка (от 63 до 140 галлонов; галлон = 3,785 литра)

to call names — называть словами, ругаться. „Бедный заблудший ягненок“ — выражение настолько неприличное для Гека, что представляется ему ругательством.

tolerable — зд. rather (простореч.)

goggles — защитные очки (с щитками по сторонам); в шутовском употреблении очки вообще, особенно большие

took a set at me — напала на меня

scrunch — горбиться, скрючиваться

set up straight = **sit up straight** (неправ.)

niggers — чернокожие слуги, рабы (действие происходит в рабовладельческом штате до освобождения негров в 1865 г.). **Nigger** — пренебрежительная форма от **Negro** 'негр' (образовано от исп. или португ. **negro** 'черный').

most wished — **most** = **almost** (простореч.)

whip-powill — козодой (ночная птица); обычно **whip-poor-will**

lit in the candle — упал на пламя свечи. Глаг. **light** здесь не означает света или горения, это омоним **light** 'освещать', обозначающий 'высадиться, опуститься'.

I ... most shook the clothes off me — разговорная гипербола: так дрожал, что чуть не стряхнул с себя одежду. Здесь, как и выше, **most** = **almost**, **nearly**.

a-shaking и др. — архаичная форма, существовавшая в просторечии, в частности в США

lick — удар часов. Образовано от глагола *lick* в значении 'повторно ударять, бить (кого-л.)'. Слово в этом значении имеет разговорную окраску.

me-yow — то же, что *miaow*, *meow* (подражание голосу кошки)

Вопросы и задания

1. Найдите в тексте отклонения от грамматических норм. Как их можно передать при переводе на русский язык? Сохранится ли при этом комический эффект?

2. В какой части текста отклонений больше, в какой меньше? Случайна ли эта неравномерность? Дайте объяснение этому явлению.

3. Покажите, как логико-синтаксическая структура текста отображает особенности устной речи.

4. Выделите просторечные лексические единицы. Дайте их нейтральные синонимы. Покажите выразительность и конкретность слов, выбранных автором.

5. Некоторые слова в повествовании Гека имеют значение, противоположное общепринятому в логическом или хотя бы оценочном смысле. В пояснениях к тексту было показано, что выражение жалости *poor lost lamb* воспринимается Гekom как бранное выражение. Обратите внимание также на употребление следующих выражений: *more than a body could tell what to do with*; *it was rough living in the house all the time*; *dismal regular and decent*. Что эти случаи переосмысления говорят о характере Гека, его месте в обществе, оценке жизненных явлений? В чем заключается юмор этих выражений?

6. Гек-рассказчик утверждает, что в «Приключениях Тома Сойера» Марк Твен „кое-что приврал“. В действительности сюжеты обеих книг в равной мере представляют собой вымысел. Как следует понимать это высказывание Гекльберри Финна? (Объяснения можно искать в чертах личности Гека, в отличии Гека от Тома Сойера — центрального персонажа первой книги, наконец, в различии стиля и сюжета книг.)

7. Описание ночи со светом звезд и криками ночных птиц, составляющее вторую часть отрывка, может показаться традиционно-литературным. Так ли это на самом деле? Что придает описанию необычность и свежесть?

8. Какая из двух книг («Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна») представляется вам более удачной? Объясните свое предпочтение. Отражается ли на достоинствах книги манера повествования — от автора или от первого лица?

Повествование от третьего лица (авторское) не всегда бывает объективным; автор может избрать точку зрения одного из действующих лиц. Это прежде всего отражается в содержании текста: читателям сообщается то, что знает

и видит данное действующее лицо. С точки зрения этого лица может даваться и оценка характеров и событий. Наконец, отождествление автора и персонажа получает свое выражение также и в особенностях языка.

Рассмотрим начало рассказа *Sun and Moon* («Месяц и Звездочка») английской писательницы Кэтрин Мэнсфилд (Кэтлин Бичем, 1888—1923). Сюжет рассказа чрезвычайно прост: в богатом доме идут приготовления к праздничному приему гостей, праздник наступает и проходит. Смысл рассказа в том, что все происходящее показано с точки зрения ребенка, которому происшествия, незначительные для взрослых, представляются большими событиями.

Katherine Mansfield

SUN AND MOON

In the afternoon the chairs came,* a whole big cart full of little gold ones with their legs in the air. And then the flowers came. When you stared down from the balcony at the people carrying them the flower pots looked like funny awfully nice hats nodding up the path.

Moon thought they were hats. She said: "Look. There's a man wearing a palm on his head." But she never knew the difference between real things and not real ones.

There was nobody to look after Sun and Moon. Nurse was helping Annie alter Mother's dress which was much-too-long-and-tight-under-the-arms and Mother was running all over the house and telephoning Father to be sure not to forget things. She only had time to say: "Out of my way, children!"

They kept out of her way — at any rate Sun did. He did so hate being sent stumping back to the nursery. It didn't matter about Moon. If she got tangled in people's legs they only threw her up and shook her till she squeaked. But Sun was too heavy for that. He was so heavy that the fat man who came to dinner on Sundays used to say: "Now, young man, let's try to lift you." And then he'd put his thumbs under Sun's arm and groan and try and give it up at last saying: "He's a perfect little ton of bricks!"

Nearly all the furniture was taken out of the dining-room. The big piano was put in a corner and then there

came a row of flower pots and then there came the goldy * chairs. That was for the concert. When Sun looked in a white-faced man sat at the piano — not playing, but barging at it and then looking inside. He had a bag of tools on the piano and he had stuck his hat on a statue against the wall. Sometimes he just started to play and then he jumped up again and looked inside. Sun hoped he wasn't the concert.

Sun and Moon — прозвища детей, принятые в семье. Слово *sun* звучит так же, как *son* 'сын', и в то же время это 'солнце'. Если мальчик — Солнце, то девочку естественно назвать Луной (напомним, что в английской литературной традиции солнце персонифицируется в мужском роде, луна — в женском). В русском переводе дети названы Месяц и Звездочка в соответствии с грамматическим родом слов.

the chairs came — привезли стулья, взятые напрокат для домашнего концерта

goldy — детская форма слова *golden*

Вопросы и задания

1. Дайте характеристику лексики текста с точки зрения ее соответствия главным действующим лицам — детям. Можно учесть длину слов, соотношение слов с конкретным и абстрактным значением и т. п.

2. Прodelайте подобную работу в отношении синтаксических конструкций. Обратите внимание также на такие сочетания слов, характерные для детской речи, как *a whole big cart of them*.

3. О чем говорят следующие обозначения: *Mother, Father, Nurse* без артикля, *Annie* без объяснения, кто это, *the fat man* без имени? Как были бы обозначены эти лица в объективном авторском повествовании?

4. Кто из детей старше и откуда это видно? Приблизительно определите возраст детей (для ответа можно взять рассказ в целом).

5. С чьей точки зрения ведется рассказ — Месяца или Звездочки? Откуда это видно?

6. Почему определение *much-too-long-and-tight-under-the-arms* дано именно в таком написании, как сложное слово, а не словосочетание?

7. В конце отрывка появляется настройщик, но само слово (*piano-tuner*) не употреблено. Определите смысл и стилистический эффект этого приема.

Второй отрывок, показывающий использование образа читателя в художественном тексте, представляет собой

начало новеллы О. Генри «Комната на чердаке». Эта новелла, сентиментально-юмористическая по тону и содержанию, написана в слегка старомодной манере. Это сказывается в широком употреблении таких приемов, как аллюзия и перифраз; сюда же может быть отнесено и введение образа читателя. Функция этого образа в данном тексте, однако, совершенно иная, чем в разобранном ранее отрывке из Теккерея: читатель здесь не критик, а представитель того же мира, в котором разворачиваются события текста.

В отрывке говорится о поисках комнаты в большом городе (Нью-Йорке), действие происходит в конце прошлого века. Хозяйка меблированных комнат миссис Паркер соразмеряет свое уважение к жильцам с высотой квартирной платы, так что при найме комнаты жильцам с ограниченными средствами приходится вынести немало унижений.

Пролог новеллы «Комната на чердаке», являющийся экспозицией текста, представляет довольно редкий случай — повествование, почти целиком выдержанное во втором лице. Можно, вообще говоря, было бы интерпретировать это употребление *you* по типу русского неопределенно-личного второго лица: „придешь, бывало...“. Конкретность повествования, однако, противоречит этому предположению (хотя идея повторяемости действия в нем налицо: описывается типичный случай). По всей очевидности имеется в виду читатель, реальный читатель, которому предложено на время отождествить себя с кем-то из множества „маленьких людей“, скитающихся по большому городу в поисках жилья. В этой части новеллы героем является читатель. Мы узнаем черты характера этого человека: подобно жильцам миссис Паркер, это человек безденежный, одинокий и робкий. Думает ли автор, что его реальный читатель должен быть именно таким? Разумеется нет, это, как и образ автора-рассказчика, литературный прием (хотя вполне вероятно, что многие читатели О. Генри были похожи на его героев). Образ читателя здесь создает эффект сопереживания, помогает войти в описываемый мирок. Реальному читателю становятся таким образом ясны чувства героини, мисс Лисон, он может лучше оценить ее мужество и юмор.

Вспомним, что читатель (реальный) в отрывке из Теккерея не должен был, по замыслу автора, отстраниться от него и почувствовать себя человеком, способным по достоинству оценить предложенную ему книгу. И в этом и в другом случае налицо известное разрушение иллюзии действительного события, но Теккерей предпочитает взгляд со стороны и для автора, и для читателя: автор руководит представлением, читатель наблюдает. О. Генри, хотя и обладает меньшей силой реалистического письма, стремится вовлечь читателя в изображаемый мир.

O. Henry

THE SKYLIGHT ROOM *

First Mrs. Parker would show you double parlors.* You would not dare to interrupt her description of their advantages and of the merits of the gentleman who had occupied them for eight years. Then you would manage to stammer forth the confession that you were neither a doctor nor a dentist. Mrs. Parker's manner of receiving the admission was such that you could never afterward entertain the same feeling toward your parents, who had neglected to train you in one of the professions that fitted Mrs. Parker's parlors.

Next you ascended one flight of stairs and looked at the second-floor back * at \$ 8. Convinced by her second-floor manner that it was worth the \$ 12 that Mr. Toosenberry always paid for it until he left to take charge of his brother's orange plantation in Florida near Palm Beach, where Mrs. McIntyre always spent the winters that had the double front room with private bath, you managed to babble that you wanted something still cheaper.

If you survived Mrs. Parker's scorn, you were taken to look at Mr. Skidder's large hall-room * on the third floor. Mr. Skidder's room was not vacant. He wrote plays and smoked cigarettes in it all day long. But every room-hunter was made to visit his room to admire the lambrequins.* After each visit, Mr. Skidder, from the fright caused by possible eviction,* would pay something on his rent.

Then — oh, then — if you still stood on one foot,* with your hot hand clutching the three moist dollars in

your pocket, and hoarsely proclaimed your hideous and culpable poverty, nevermore would Mrs. Parker be cicerone * of yours. She would honk * loudly the word "Clara", she would show you her back, and march downstairs. Then Clara, the colored maid, would escort you up the carpeted ladder * that served for the fourth flight, and show you the Skylight Room. It occupied 7 by 8 feet of floorspace * in the middle of the hall. On each side of it was a dark lumber closet or store-room.

In it was an iron cot, a washstand and a chair. A shelf was the dresser. Its four bare walls seemed to close in upon you like the sides of a coffin. Your hand crept to your throat, you gasped, you looked up as from a well — and breathed once more. Through the glass of the little skylight you saw a square of blue infinity.

"Two dollars, suh," * Clara would say in her half-contemptuous, half-Tuskegeenial * tones.

One day Miss Leeson came hunting for a room. She carried a typewriter made to be lugged around by a much larger lady. She was a very little girl, with eyes and hair that kept on growing after she had stopped and that always looked as if they were saying: "Goodness me! Why didn't you keep up with us?" *

Mrs. Parker showed her the double parlors.

skylight room — комната под крышей, на чердаке;
skylight — окно в крыше дома

double parlors — апартамент, состоящий из спальни и гостиной. В доме миссис Паркер эти апартаменты расположены в бельэтаже.

second-floor back — комнаты второго этажа, выходящие во двор. (Именно второго, а не третьего, так как счет этажей здесь ведется по американской системе.)

hall-room — очевидно, большая комната

lambrequin — короткая драпировка, украшающая верхнюю часть окна

eviction — выселение

if you still stand on one foot — если вы еще держитесь на ногах

cicerone — чичероне, гид; слово итальянского происхождения, от Сисеко — Цицерон (иронический намек на красноречие гидов)

honk — звукоподражательное слово, обозначающее крик гуся или другой подобный звук; характеризует громкий и грубый возглас миссис Паркер

ladder — букв. приставная лестница. Здесь имеется в виду узкая деревянная лестница, наподобие чердачной.

7 by 8 feet of floor-space — около 5,2 м²

suh = sir (произношение горничной-негритянки)

Tuskegeenial — прил. от Tuskegee, название небольшого индейского племени. Вероятно, указывает на не-правильность речи горничной.

why didn't you keep up with us? — несколько запутанное описание говорит о контрасте между большими глазами и густыми волосами девушки и ее маленьким ростом. Широко открытые глаза и слегка растрепанные густые волосы как будто удивляются: „Почему это ты до нас не дросла?“

Вопросы и задания

1. Орывок содержит вступление к рассказу и начало собственно повествования; отметьте границу между ними по смыслу и по лингвистическому выражению.

2. В самом начале текста находим оборот *would show*. Найдите подобные обороты и объясните их значение. Дайте объяснение тому факту, что эти глагольные сочетания исчезают после слов *One day Miss Leeson...*

3. Повышение этажей, на которых расположены комнаты, и понижение квартирной платы образуют нарастание, кульминацией которого является посещение комнаты на чердаке; в этом абзаце повествование обладает наибольшей вещественностью и эмоциональностью. Если вы согласны с этим утверждением, то покажите, где и в чем это выражается.

4. Рассматриваемый отрезок текста дан в третьем лице, но в то же время он в косвенной форме передает диалог между миссис Паркер и нанимателем комнаты, обозначенным как *you*. Что можно сказать на основании текста о чертах, характеризующих речь каждого из собеседников? (Можно провести упражнение драматизировать диалог.)

5. Второе лицо, то есть читатель, является основным персонажем вступления. Какие черты характера приписаны этому персонажу?

6. Выделите глаголы, вводящие речь „второго лица“, и прокомментируйте их значения.

7. Считает ли автор, что любой читатель его рассказа должен обладать качествами, приписанными „второму лицу“? Если нет, то в чем смысл отождествления реального читателя с изображенным в тексте человеком, разыскивающим комнату?

§ 2. Динамика и статика текста

ДИНАМИКА (ВЫРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИЯ)

Динамические отрезки текста выступают как основные носители сюжета: в них изображается внешнее или внутреннее действие. Остановимся в разборе текстов на выражении внешнего (физического) действия, так как оно ближе всего стоит к понятию динамики и представляет больший интерес для анализа, чем более абстрактные отрезки психологического содержания.

Существует два основных способа передачи действия в художественном тексте, а именно прямое описание и скрытая, или косвенная, передача. Прямое описание представляет собой цепочку высказываний, выражающих последовательность действий. В чистом виде оно встречается редко, разве что на страницах произведений приключенческого жанра, да и там занимает относительно небольшие отрезки текста. Обычно такое описание перемежается комментариями, реминисценциями, указаниями на внутренние переживания. Косвенная передача действия осуществляется путем указания на его внешние знаки или на реакцию окружающих; иногда действие выводится из содержания фактов, из описаний изменившегося положения вещей и т. п. С помощью звуков описано, например, убийство Дорианом Греем художника Бэзила Холлуорда в книге О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Этот способ выражения действия представляет собой один из видов метонимии: явление показывается через его часть, атрибут или какое-то другое явление, реально связанное с первым во времени или в пространстве.

Рассмотрим случаи прямого, или открытого, изображения действия. В качестве материала для разбора будут использованы отрывки из произведений Роберта Льюиса Стивенсона (1850—1894), представителя неоромантизма в английской литературе. Первый отрывок заимствован из повести «Дом в дюнах», второй — из широко известной книги «Остров сокровищ».

Действие повести «Дом в дюнах» происходит в первой трети XIX века; место действия — мрачное шотландское побережье Северного моря с его скалами, дюнами, зыбучими песками. Действующие лица повести — герой-

рассказчик Фрэнк Кассилис, байронический герой Нортмур, преступник-банкир Хаддлстон и его красавица дочь Клара — оказываются в осаде в доме на дюнах, давшем название произведению. Им угрожают итальянские карбонарии, приплывшие в Шотландию, чтобы отомстить банкиру, присвоившему их деньги, предназначенные на революцию. Когда Нортмур и Кассилис отказываются выдать Хаддлстона, заговорщики поджигают дом. Пленники решают выйти, рискуя жизнью.

Разбираемый отрывок представляет прямое описание действия почти в чистом виде, почти свободное от попутных описаний, комментариев, взглядов в прошлое и будущее. Оно строится на употреблении глаголов, обозначающих движение или включающих его в себя: *reach*, *cock* (a revolver), *strike*, *gun*, *seize*, *rush* и т. п. Описания пожара тоже не статичны, они проникнуты действием: вырваться (о языке пламени), осветиться, подняться к небу, упасть. Характерны эпитеты в описаниях огня и света: смешанный, изменчивый. В этом проявляется не просто стремление автора гармонизировать действие и его фон, а тот факт, что пожар дома является одним из действенных элементов сюжета и вместе с выходом Хаддлстона навстречу мстителям составляет его кульминацию. Динамизмом проникнуты также замечания о внешности героев, о тоне голоса. Сообщения о лицах и чувствах героев тесно увязаны с разворачиванием сюжета; что же касается диалога, то он составляет неотъемлемую часть действия.

Характерно, что прямые описания действия, по-видимому, чаще всего встречаются в повествовании от первого лица. „Всезнающий автор“, ведущий рассказ в третьем лице, обычно делает сцены действия более многослойными, включая в него психологические наблюдения, мотивы поступков и т. п. Первое же лицо выступает как наблюдатель, перед которым действие разворачивается, как на сценической площадке. Этой манере изложения не мешает даже то, что рассказчик является непосредственным участником событий.

Нужно отметить, что действие вообще с трудом поддается литературному изображению; особенно это относится к быстрому чередованию действий. Подробное их перечисление и описание замедляют ход рассказа; пропуск отдельных этапов действия и его деталей делает

рассказ менее ярким. Кроме того, действия и позы, описанные с внешней точки зрения, могут оказаться искусственными и несообразными, по крайней мере в восприятии некоторых читателей.

Robert Louis Stevenson

THE PAVILION * ON THE LINKS *

Chapter VIII

As we went downstairs the heat was excessive, and the roaring of the fire filled our ears; and we had scarce reached the passage before the stairs window fell in, a branch of flame shot brandishing through the aperture, and the interior of the pavilion became lit up with that dreadful and fluctuating glare. At the same moment we heard the fall of something heavy and inelastic in the upper storey. The whole pavilion, it was plain, had gone alight like a box of matches, and now not only flamed skyhigh to land and sea, but threatened with every moment to crumble and fall in about our ears.*

Northmour and I cocked our revolvers. Mr. Huddleston, who had already refused a firearm, put us behind him with a manner of command.

"Let Clara open the door," said he. "So, if they fire a volley, she will be protected. And in the meantime stand behind me. I am the scapegoat; * my sins have found me out."

I heard him, as I stood breathless by his shoulder, with my pistol ready, pattering off prayers in a tremulous, rapid whisper; and I confess, horrid as the thought may seem, I despised him for thinking of supplications in a moment so critical and thrilling. In the meantime, Clara, who was dead white but still possessed her faculties, had displaced the barricade from the front door. Another moment, and she had pulled it open. Firelight and moonlight illuminated the links with confused and changeful lustre, and far away against the sky we could see a long trail of glowing smoke.

Mr. Huddleston, filled for the moment with a strength greater than his own, struck Northmour and myself a backhander * in the chest; and while we were thus for

the moment incapacitated from action, lifting his arms above his head like one about to dive, he ran straight forward out of the pavilion.

"Here am I!" he cried — "Huddleston! Kill me, and spare the others!"

His sudden appearance daunted,* I suppose, our hidden enemies; for Northmour and I had time to recover, to seize Clara between us, one by each arm, and to rush forth to his assistance, ere * anything further had taken place. But scarce had we passed the threshold when there came near a dozen reports and flashes from every direction among the hollows of the links. Mr. Huddleston staggered, uttered a weird and freezing cry, threw up his arms over his head, and fell backward on the turf.

"Traditore! * Traditore!" cried the invisible avengers.

And just then, a part of the roof of the pavilion fell in, so rapid was the progress of the fire. A loud, vague, and horrible noise accompanied the collapse, and a vast volume * of flame went soaring up to heaven. It must have been visible at that moment from twenty miles out at sea, from the shore at Graden Wester,* and far inland from the peak of Graystiel, the most eastern summit of the Caulder Hills. Bernard Huddleston, although God knows what were his obsequies, had a fine pyre at the moment of his death.

pavilion — беседка или флигель

links (*шотл.*) — дюны, ставшие неподвижными и поросшие травой (объяснение автора)

fall in about our ears — разрушиться и упасть нам на головы

scapegoat — козел отпущения. Банкир понимает в минуту смертельной опасности, что он виновен и должен принять удар на себя.

backhander — удар тыльной стороной руки

daunt — утратить; *зд.* заставить растеряться

ere = before (архаизм)

traditore (*итал.*) — изменник

volume — объем; *зд.* столб (огня)

Graden Wester, etc. — названия мысов и холмов

Вопросы и задания

1. Выберите глаголы из первого абзаца текста. Отметьте высокую плотность глаголов в тексте. Проанализируйте эти глаголы с точки зрения их общего лексико-грамматического значения. Динамичны они или статичны? (Под динамичностью глагола здесь понимается то, что в грамматике называется предельностью: глагол выражает некое определенное, а не неопределенное действие, выражающее состояние или неопределенно длящееся действие, такие, как *лежать* или *светиться*.)

2. Выберите из всего отрывка глаголы, выражающие сознательное действие человека. Какую картину создают их значения, взятые в том порядке, в каком глаголы размещены в тексте?

3. Выберите из всего отрывка глаголы, обозначающие умственную деятельность человека. Приблизительно определите, какова их доля по сравнению с глаголами действия (можно также сделать подсчеты).

4. Как связаны между собой диалог и действие?

5. Внимательно прочитайте отрезки текста, описывающие пожар. Что создает их образительную силу — переносное или прямое употребление слов? Какие слова в этих описаниях кажутся вам наиболее важными и выразительными?

6. Представьте себе сцену, изображенную в отрывке, в качестве эпизода немого фильма. Нужны ли будут титры, чтобы данный эпизод был понятным? Если да, то сколько и какие именно?

7. Продолжая мысленный эксперимент с экранизацией повести, попробуйте ответить на следующий вопрос: какой звуковой фон вы мыслите для данного эпизода — музыку или имитацию шума пожара и выстрелов? Найдите в тексте обоснование вашего ответа.

8. Все ли в отрывке представляется вам одинаково удачным? Если нет, то укажите менее удачные, с вашей точки зрения, места и объясните, в чем их слабость.

Второй отрывок взят из знаменитого приключенческого романа «Остров сокровищ», предназначенного для подростков. Сюжет и обстановка романа условны, но действие полно подлинного драматизма. Мальчик Джим Хокинс отправляется со своими друзьями на шхуне «Испаньола» в южные края на поиски сокровищ; оказывается, что экипаж корабля составляют пираты-головорезы, сами рассчитывающие завладеть кладом. Начинаются опасные приключения; одно из них — схватка Джима с матросом Израэлем Хэндсом на борту покинутой «Испаньолы», которая описана в предлагаемом отрывке.

Как и в предыдущем тексте, повествование в книге «Остров сокровищ» ведется от первого лица. В данной главе рассказчиком является юный герой книги Джим

Хокинс (в некоторых главах слово передается доктору Ливси, одному из участников экспедиции). Манера повествования здесь, однако, несколько иная: в рассказе Джима действие не выступает в чистом виде, в нем больше всякого рода рассуждений, создающих как бы остановки в развертывании воображаемого времени текста. Возможно, это объясняется тем, что Джим в этом эпизоде является главным действующим лицом, тогда как Фрэнк Кассилис хотя и был замешан в происходящем из-за любви к Кларе (дочери банкира), но в основном оставался наблюдателем.

Можно толковать смысловое построение рассматриваемого текста как применение приема ретардации (замедления). Этот прием концентрирует внимание читателя и усиливает впечатление от изображаемых драматических событий.

R. L. Stevenson

TREASURE ISLAND

Chapter XXVI

Israel Hands

[...] Even then I was still so much interested waiting for the ship to touch * that I had quite forgot the peril that hung over my head, and stood craning * over the starboard * bulwarks and watching the ripples spreading wide before the bows.* I might have fallen without a struggle for my life, had not a sudden disquietude seized upon me, and made me turn my head. Perhaps I heard a creak, or saw his shadow moving with the tail of my eye; perhaps it was an instinct like a cat's, but, sure enough, when I looked round, there was Hands already halfway towards me, with the dirk * in his right hand.

We must both have cried out aloud when our eyes met; but while mine was the shrill cry of terror, his was a roar of fury like a charging bull's. At the same instant he threw himself forward, and I leapt sideways towards the bows. As I did so, I left hold of the tiller,* which sprang sharp to leeward; and I think this saved my life, for it struck Hands across the chest, and stopped him, for the moment, dead.*

Before he could recover, I was safe out of the corner where he had me trapped, with all the deck to dodge about. Just forward of the main-mast * I stopped, drew a pistol from my pocket, took a cool aim, though he had already turned and was once more coming directly after me, and drew the trigger. The hammer fell, but there followed neither flash nor sound; the priming * was useless with sea water. I cursed myself for my neglect. Why had not I, long before, reprimed and reloaded my only weapons? Then I should not have been, as now, a mere fleeing sheep before this butcher.

Wounded as he was, it was wonderful how fast he could move, his grizzled hair tumbling over his face, and his face itself as red as a red ensign * with his haste and fury. I had no time to try my other pistol, nor, indeed, much inclination, for I was sure it would be useless. One thing I saw plainly: I must not simply retreat before him, or he would speedily hold me boxed * into the bows, as a moment since he had so nearly boxed me in the stern.* Once so caught, and nine or ten inches of the bloodstained dirk would be my last experience on this side of eternity.* I placed my palms against the main-mast, which was of a goodish bigness, and waited, every nerve upon the stretch.

to touch — пристать к берегу

craning — вытянув шею, чтобы лучше видеть (от crane — журавль)

starboard — штирборт, правый борт судна (от steer — управлять, board — борт)

bows — нос корабля

dirk — кортик (длинный прямой кинжал)

tiller — румпель

stopped him dead — (на мгновение) приковал его к месту

main-mast — грот-мачта

priming — затравка (устаревшее слово); имеется в виду первая ступень зарядки старинного оружия

ensign ['ensain] — флаг, эмблема

boxed — в западне

stern — корма

on this side of eternity — в этой жизни, перед смертью

Вопросы и задания

1. Легко заметить, что отрывок не является чистым описанием действия. Определите, что, помимо действия, составляет его содержание. (Можно пользоваться такими категориями, как описание какого-либо предмета, передача мыслей и чувств, оценка событий, воспоминания или предвидения и т. п.) Какова приблизительно доля действенных и недейственных высказываний в тексте?

2. Является ли, с вашей точки зрения, включение недейственных отрезков в текст недостатком, или благодаря этому достигается какой-то стилистический эффект? Если да, то какой именно?

3. Выберите из текста глаголы. Разделите их на выражающие и не выражающие действие, определите долю тех и других. Сравните полученный результат с картиной, наблюдавшейся в повести «Дом на дюнах».

Рассмотрим случай скрытой передачи действия. Для этой цели возьмем отрывок из знаменитого когда-то романа английского писателя Чарлза Роберта Матюрена (1780—1824) «Мельмот-Скиталец». Эта книга считается высшим достижением так называемого готического романа — жанра, появившегося в конце XVIII — начале XIX века. Действие таких романов насыщено тайнами, страшными происшествиями; в них обычно присутствует элемент сверхъестественного. Лучшие из готических романов представляют собой бурный протест против несправедливостей общества, против религии и церкви, против всякого подавления индивидуальности. В центре романа стоит романтический герой байроновского типа, человек, отягощенный преступлениями, но привлекательный мощью своей натуры. К таким героям относится таинственный Мельмот, человек, получивший бессмертие от дьявола; он презирает человеческий род, ненавидит церковь, сторонится общества и губит тех, кто с ним сталкивается. Действие разыгрывается в разных местах: в средневековой Испании, в Шотландии, на островах южных морей. Обстановка действия везде условна, но очень выразительна.

В отрывке для анализа выступают сам Мельмот и прекрасная Исидора, единственная женщина и единственное человеческое существо, кого Мельмот любил в своей жизни. Исидора и Мельмот должны заключить брак. Родственники Исидоры готовы на все, чтобы помешать происходящему. Мельмота все боятся и ненавидят. Мельмот обещает Исидоре, что они обвенчаются по церковному обряду и что их обвенчает его друг, монах-

отшельник, живущий в развалинах старого монастыря. В отрывке говорится о том, как глубокой ночью герои книги пробираются к развалинам по скалистым лесным тропинкам.

Роман Матюрена написан слегка архаизированным языком, помогающим создать атмосферу прошлого, отдалить происходящие в нем события от повседневности того времени, когда он писался. Необычность языка создают также образные средства — метафоры, сравнения, эпитеты. Их много в рассматриваемом отрывке. Обращают на себя внимание метонимический эпитет *darkened struggle* 'затемненная борьба', то есть борьба в темноте; нарушение обычной логики в соединении эпитетов *stilled and midnight whispers* 'приглушенный и полночный шепот'. Как общее содержание, так и образы метафор и сравнений текста выдержаны в мрачном ключе.

Скрытое действие, происходящее в данном отрезке текста, — убийство Мельмотом слуги, пытавшегося остановить Исидору на ее пути — соответствует всему строю романа, где большое место занимает тайна. Сцена убийства происходит в темноте. Исидора что-то неясно видит, слышит какие-то звуки, но не понимает до конца, что произошло; она слишком потрясена событиями, в которых принимает участие, и их обстановкой. Выразителен короткий диалог между героями. Любопытна с точки зрения стиля реплика Мельмота, завершающая отрывок. Он объясняет, что в воду упал не труп, а камень, и описывает всплеск воды неожиданно ярко и точно. Здесь нарушается внутренняя логика повествования: было слишком темно, чтобы можно было видеть пену и струи воды, да и не нужны были эти подробности в зловещем диалоге. В диалог как будто проникает строй речи, характерный для авторского повествования, — явление, присущее романтическому стилю. С диалогами, напоминающими авторскую речь, мы уже встретились при разборе отрывка из «Шерли» Шарлотты Бронте (там, в соответствии с содержанием, эта черта проявилась еще более ярко).

Описание упавшего камня завершается метафорой, заслуживающей особого внимания. Метафора начинается словом *swallow* 'глотать'. Само по себе это слово не отличается яркой метафоричностью, в таком контексте оно воспринимается точно так же, как русское *поглощать*. Но дальше появляется выражение *relish for the morsel*,

усиливающее метафоричность. Мы не хотим сказать, что эта метафора особенно ярка или оригинальна, интерес ее в другом, а именно в связи образа с содержанием целого. Здесь образ метафоры намекает на то, что говорящий хочет скрыть: о камне едва ли можно сказать, что река поглотила его с удовольствием, а о мертвом теле можно. Образ получается страшный, но он вполне отвечает содержанию и настроению текста. Еще более ярко сравнение звуков плеска и его эха с разговором убийц.

Так выявляется еще один из способов выявления скрытого действия: оно отражается в образе метафоры.

Charles Robert Maturin

MELMOTH THE WANDERER

[...]

What passed she knew not. There was a short and darkened struggle between two figures, * — and in this fearful interval, she imagined she heard the voice of an ancient * domestic, * much attached to her, call on her, first in accents of expostulation and appeal, than in choaked * and breathless cries for help — help — help! — Then she heard a sound as if a heavy body fell into the water that murmured below. — It fell heavily — the wave groaned — the dark hill groaned in answer, like murderers exchanging their stilled and midnight whispers over their work of blood — and all was silent.

Isidora clasped her cold and convulsed fingers over her eyes, till a whispering voice, the voice of Melmoth, uttered, "Let us hasten on, my love."

"Where?" said Isidora, not knowing the meaning of the words he uttered.

"To the ruined monastery, my love, — to the hermitage, where the holy man, the man of your faith, shall unite us."

"Where are the steps that pursued us?" said Isidora, suddenly recovering her recollection.

"They will pursue you no more."

"I heard something fall into that stream — heavily — like a corse." *

"There was a stone that fell from the precipice of the hill — the waters splashed, and curled, and whitened round

it for a moment, but they have swallowed it now, and appear to have such a relish for the morsel, that they will not be apt to resign* it."

figure — фигура, человек, плохо различимый в темноте

ancient — старый, древний. В применении к человеку характерно для высокого стиля.

domestic — слуга

choaked = **choked** — задыхающийся; необычное написание введено в целях архаизации

corse = **corpse** — труп; вновь авторское написание слова

resign — отказаться, вернуть

Вопросы и задания

1. Обратите внимание на архаические слова и обороты в тексте. Определите их стилистическую функцию и связь с содержанием.

2. Через какие внешние признаки показано в тексте скрытое действие?

3. Чем мотивирован скрытый характер действия?

4. Чья точка зрения принята в отрывке — Мельмота или Исихидоры? В чем это проявляется?

5. Рассмотрите сравнение, употребленное в конце первого абзаца (*like murderers...*). Определите, на чем основано это сравнение (на внешнем сходстве предметов, функции, эмоциональном воздействии и т. п.). Какова роль этого сравнения в общем смысле текста?

6. Проанализируйте в тексте роль слов *imagined, as if, figure, something*.

7. Рассмотрите описание падения камня в поток в ответе Мельмота на вопрос Исихидоры. Выделите в нем конкретные признаки явления и метафорическое изображение. Каков подтекст употребленной метафоры?

8. Осознает ли Исихидора в полной мере, что возле потока произошло убийство? Чем оправдывается в тексте такое полусознательное восприятие окружающего героиней в этом эпизоде?

9. Вместо скрытого действия в эпизоде могло бы содержаться прямое описание убийства старого слуги, данное с точки зрения Мельмота. Оба способа изложения дают возможность достичь драматического напряжения. В чем своеобразие скрытого действия в данном случае? Как связано скрытое изображение действия с общим смысловым строем романа?

СТАТИКА

(ОПИСАНИЕ КАК ЭЛЕМЕНТ ПОВЕСТВОВАНИЯ)

Описания внешности человека, пейзажа, интерьера и т. п. статичны по сравнению с передачей внешнего или внутреннего действия; время повествования здесь как

бы останавливается или замедляется, пока рассказчик всматривается в какое-то явление и передает его черты читателям. В это время не происходит никаких событий, поэтому выше описания были отнесены к статике текста. Это не означает, что в описаниях нет своего движения: они статичны только относительно. Могут двигаться описываемые предметы, перемещаться точка зрения наблюдателя, меняться освещение, возникать эмоции.

Для стилистического анализа, между прочим, часто выбираются именно описания. В них бывает сосредоточено большое количество тропов и прочих стилистических приемов. Для передачи действия тропы менее характерны, так как замедляют действие и отвлекают от него внимание. Здесь при разборе описаний, однако, стилистические приемы будут рассматриваться не сами по себе, а лишь в связи с основными задачами анализа. К этим основным задачам мы относим прежде всего определение функции описания в тексте и его связи с действием произведения. Интересными аспектами являются также точка зрения при описании, соотношение в нем неподвижности и движения, переход от описания к действию. В этом плане мы и постараемся рассмотреть несколько отрывков, представляющих разные варианты описаний.

Описание окружения — пейзажа, города и т. п. — является неотъемлемой частью большинства прозаических произведений. Основная его функция — создание художественного пространства, среды, в которой происходит действие. К этой основной функции могут присоединяться дополнительные: выражение эмоций, подчеркивание каких-либо событий по сходству или контрасту, символизация.

Рассмотрим пейзажное описание из широкоизвестного романа Шарлотты Бронте «Джен Эйр».

Разбираемый эпизод, по нашему мнению, принадлежит к лучшим страницам книги. На закате ясного зимнего дня героиня возвращается в Торнфилд с прогулки; она останавливается отдохнуть, и окружающая ее природа заполняет все ее существо, приносит ощущение покоя. Этот покой предшествует действию, в силу контраста выступающему особенно ярко: слышится топот копыт, и в повествование входит Рочестер, главный герой повествования. Так статика текста контрастно переходит

в динамику. Отметим, что встреча с мистером Рочестером могла бы оказаться тоже статичной: пейзаж уступил бы место портрету. Автор, однако, не идет по этому пути. Первая встреча героев романа чрезвычайно действенна: Рочестер падает с лошади, Джен оказывает ему помощь. Лошадь, между прочим, поскользнулась на той наледи, которая выше была частью пейзажа; это один из способов, какими статические и динамические отрезки текста увязываются между собой.

Отрывок воспринимается как единое целое, и время в нем кажется замедленным или остановленным. На самом же деле в отрезке текста есть передвижение действующего лица (наблюдателя) и ход времени. Единство восприятия текста объясняется единством предмета описания, а также единством настроения. Рассмотрим подробнее ход художественного времени в отрывке. В его начале героиня идет, сначала быстро, потом медленно. Церковный колокол отбивает три часа; с этого момента время как будто останавливается. Следует описание полевой дороги и строений, видимых с холма. Тут появляется сюжетное оправдание статичности повествования: героиня присаживается на деревянную ступеньку изгороди, чтобы отдохнуть и оглядеться. Это ее действие с точки зрения построения текста является псевдодействием: после него ничего не меняется, продолжается описание. Дальше ход времени передает свет: заходит солнце, восходит луна. В этом отрезке время продвигается не с помощью быстрой смены действий, а медленным движением небесных тел. Дальше характер описания несколько меняется: до сих пор преобладали зрительные восприятия, большую роль играли свет и цвет, теперь появляется звук. Картина журчания ручейков подо льдом, прекрасно переданная как смыслом, так и звуковой стороной употребленных слов, подготавливает вступление стука копыт, нарушающего покой и знаменующего переход к динамике, к разворачиванию событий.

Описание ландшафта реалистично и точно. Дается топография места, точно указываются растения, их названия, цвет ягод, увядших листьев. Дано время года (несколько выше: январь), время дня (три часа), определены стороны света, описано положение на небе солнца и луны. Пейзаж дает иллюзию реальности, и вместе с тем он ярко эмоционален. Роль его в тексте многосложна.

Это часть художественного пространства и часть жизни героини. Джен любит природу, она живет не только под крышей, многие важнейшие события ее жизни происходят под открытым небом. (Что это не всегда так, можно убедиться, сравнив роман хотя бы с «Ярмаркой тщеславия» Теккерея; там герои могут быть определены как „комнатные люди“ и картины природы не играют существенной роли.) Далее, покой и тишина сцены служат вступлением к событиям, обозначающим поворот в судьбе героини. Кроме того, в этой картине есть и известный параллелизм с жизненной ситуацией, в которой находится героиня. Она одинока, жизнь ее пуста. И в этой сцене, на полевой дороге, она совершенно одинока. Солнечный свет тускнеет, кустарники вокруг безлистны, ручейки скованы льдом. Вспомним, что счастливые моменты жизни героини связаны в книге с теплом, летом, цветами. Такой параллелизм пейзажа и жизненных событий в наши дни может показаться наивным. Однако от упрощенности его избавляет глубокое ощущение красоты природы, передаваемое описанием; над печалью в нем преобладает радость.

Charlotte Brontë

JANE EYRE

The ground was hard, the air was still, my road was lonely. I walked fast till I got warm, and then I walked slowly to enjoy and analyze the species of pleasure brooding for me in the hour and situation. It was three o'clock; the church bell tolled as I passed under the belfry: the charm of the hour lay in its approaching dimness, in the low-gliding and pale-beaming sun. I was a mile from Thornfield, * in a lane * noted for wild roses in summer, for nuts and blackberries in autumn, and even now possessing a few coral treasures in hips and haws, * but whose best winter delight lay in its utter solitude and leafless repose. If a breath of air stirred, it made no sound here; for there was not a holly, * not an evergreen to rustle, and the stripped hawthorn and hazel bushes were as still as the white, worn stones which causewayed * the middle of the path. Far and wide, on each side, there were only fields, where no cattle now browsed; and the little brown birds, which

stirred occasionally in the hedge, looked like single russet leaves that had forgotten to drop.

This lane inclined uphill all the way to Hay. Having reached the middle, I sat down on a stile * which led thence into a field. Gathering my mantle about me, and sheltering my hands in my muff, I did not feel the cold, though it froze keenly, as was attested by a sheet of ice covering the causeway, where a little brooklet, now congealed, had overflowed after a rapid thaw some days since. From my seat I could look down on Thornfield: the gray and battlemented * hall was the principal object in the vale below me; its woods and dark rookery * rose against the west. I lingered till the sun went down amongst the trees, and sank crimson and clear behind them. I then turned eastward.

On the hill-top above me sat the rising moon: pale yet as a cloud, but brightening momentarily, she looked over Hay, which, half lost in trees, sent up a blue smoke from its few chimneys. It was yet a mile distant, but in the absolute hush I could hear plainly its thin murmurs of life. My ear, too, felt the flow of currents — in what dales and depths I could not tell; but there were many hills beyond Hay, and doubtless many becks * threading their passes. That evening calm betrayed alike the tinkle of the nearest streams, the sigh * of the most remote.

A rude noise broke on these fine rippings and whisperings, at once so far away and so clear — a positive tramp, tramp, a metallic clatter, which effaced the soft wave-wanderings: as, in a picture, the solid mass of a crag, or the rough boles of a great oak, drawn in dark and strong on the foreground, efface * the aerial distance of azure hill, sunny horizon, and blended clouds where tint melts into tint.

Thornfield — имение мистера Рочестера, где жила Джен

lane — узкая дорога между живыми изгородями (т. е. ограждениями из густых кустарников)

hips and haws — ягоды шиповника и боярышника

holly — остролист (кустарник с колючими листьями)

causeway — дорога, лежащая выше окружающей местности (прокладывается в сырых местах)

stile — перелаз, ступенька для перехода через изгородь

battlemented — зубчатый (о стене старинного замка, здания)
rookery — грачиные гнезда на деревьях
beck — ручеек
sough [sau, slf] — стон, вздох
efface — стереть, сделать незаметным

Вопросы и задания

1. Прочитайте главу романа, в которую входит разбираемый отрывок (глава XII). Какова, по вашему мнению, роль данного пейзажа в содержании главы?
2. Чем оправданы в разбираемом эпизоде остановка действия и обращение к описанию?
3. Что можно узнать из текста об английском (йоркширском) ландшафте? Укажите слова, передающие такую информацию.
4. Выделите слова, выражающие свет и цвет, и прокомментируйте их роль в описании. Сделайте то же для обозначений звука. Что доминирует в этом пейзаже — свет или звук?
5. Проанализируйте описание звучаний в последнем абзаце текста. Сравнение звуков с линиями и красками на картине, которое составляет вторую часть абзаца, представляет собой случай так называемой синестезии, о которой говорилось выше. Объясните сущность этого явления и покажите, как оно воплощается в данном тексте.
6. Что в описываемых явлениях неизменно, что меняется?
7. Чем последний абзац текста отличается от предыдущих с точки зрения статики и динамики повествования?
8. Обратите внимание на звуковую форму текста. Найдите и прокомментируйте случаи выразительных звучаний.
9. Определите эмоциональный тон (настроение) текста. Сделайте это по двум линиям: а) выделите слова, обозначающие эмоции или обладающие эмоциональной окраской, б) определите настроение сцены, исходя из ситуации (учитывая содержание главы в целом). Сравните полученные результаты и сделайте общий вывод.
10. Дайте свою оценку тексту с точки зрения его художественного воздействия.

Существует один жанр, в котором описания приобретают ведущее значение, — это научно-художественные произведения. Этот жанр не входит в рамки художественной литературы в строгом смысле, но лучшие его представители прекрасно владеют искусством слова, и их произведения пользуются широкой популярностью не только из-за познавательной ценности, но и из-за художественных достоинств. В таких произведениях нет вымышленного сюжета, его место занимает движение рассказчика в пространстве и времени — путешествие.

Иногда путешествие образует настоящий сюжет с нарастанием напряжения и кульминацией в достижении его цели. Все же не сюжет или его подобие является основным в такого рода произведении, более важны наблюдения, которые делаются в пути, а также приключения, с которыми встречаются автор и другие действующие лица произведения.

В качестве примера описания, взятого из научно-художественного произведения, будет взят отрывок из книги широкоизвестного английского писателя-натуралиста Джеральда Даррела (род. 1925) «Земля шорохов», в которой рассказывается об экспедиции в Южную Америку, в частности в Патагонию (земля с суровым климатом на юге Аргентины). В предложенном отрывке дается описание животных (пингвинов).

Как и в предыдущем случае (отрывок из «Джен Эйр») текст оставляет единое впечатление, хотя текстовое время на протяжении отрезка меняется. В начале это конкретный момент или короткий период времени, отмеченный глаголом *stood* в самом начале отрывка. Затем происходит незаметный переход к описанию повторяющихся явлений. Вместо *we* находим неопределенно-личное местоимение *you*, появляются слово *sometimes*, глагольное сказуемое с *would*, выражающее многократность, и т. п. В начале второго абзаца обстоятельство *at first* вновь возвращает нас к конкретному моменту — к первой встрече путешественников с колонией пингвинов; затем описание опять становится общим, не привязанным ни к какому определенному моменту времени. В нем встречаются даже такие обозначения времени, как *after a few hours*. Поскольку все описание отличается конкретностью и живостью, оно остается единым без искусственности, которая бы возникла, если бы рассказчик и его спутники были вынуждены несколько часов стоять на месте без движения, чтобы выяснить все перечисленные детали.

Описание очень красочно и проникнуто юмором. Основным приемом здесь является персонификация: животные уподобляются людям. Это психологически верно, так как человек во всем видит человеческий облик, не только в животных, но и в неодушевленных предметах (например, скалах). И такое отождествление животного с человеком, как правило, смешно. Даррел проводит это

сравнение очень удачно, проявляя глубокое знание внешности и повадок животных и большую наблюдательность в отношении людей.

Таким образом, описание построено чрезвычайно искусно. В небольшом эпизоде, занимающем короткий промежуток времени (как воображаемого, так и времени чтения текста), вмещен результат внимательных и долгих наблюдений. Красочность и юмор описания делают его подлинно художественным.

Gerald Durrell

THE WHISPERING LAND

Chapter II

A Sea of Headwaiters

[...] We stood and watched the penguins, and they stood and watched us with immense respect and interest. As long as we stayed near the vehicle they showed no fear. The greater proportion of birds were, of course, adult, but each nesting burrow * contained one or two youngsters, still wearing their baby coat of down, who regarded us with big, melting dark eyes, * looking rather like plump and shy débutantes * clad in outsize silver-fox furs. * The adults, sleek and neat in their black and white suits, had red wattles * round the base of their beaks, and bright, predatory * street-pedlar eyes. As you approached them they would back towards their burrows, twisting their heads from side to side in a warning display, * until sometimes they would be looking at you completely upside down. If you approached too close they would walk backwards into their burrows and gradually disappear, still twisting their heads vigorously. The babies, on the other hand, would let you get within about four feet of them and then their nerve * would break and they would turn and dive into the burrow, so that their great fluffy behinds and frantically flapping feet was all that could be seen of them.

At first the noise and movement of the vast colony was confusing. As a background to the continuous whispering of the wind was the constant peeting * of the youngsters,

and the loud prolonged, donkey-like bray * of the adults, standing up stiff and straight, flippers * spread wide, beaks pointing at the sky as they brayed joyfully and exultingly. To begin with you did not know where to look first, and the constant movement of the adults and young seemed to be desultory and without purpose. Then after a few hours of getting used to being amongst such a huge assemblage of birds a certain pattern * seemed to emerge. The first thing that became obvious was that most of the movement in the colony was due to adult birds. A great number stood by the nest burrows, obviously doing sentry duty with the young, while among them vast numbers of other birds passed to and fro, some making their way towards the sea, others coming from it. The distant sand-dunes were freckled with the tiny plodding * figures of penguins, either climbing the steep slopes or sliding down them.

nesting burrow — гнездо-нора

melting eyes — кроткий, нежный взгляд

débutante ['debju:ta:nt] — девушка, впервые появляющаяся в обществе (в Англии: представленная ко двору)

outsize silver-fox furs — шубки из чернобурой лисички, которые им были велики

wattle — гребень (и другие выросты) на голове птицы

predatory — хищный; эд. вороватый

display — эд. церемония, ритуал (инстинктивные действия птицы в определенных условиях, например в брачный период; в данном случае ритуал запугивания)

nerve — храбрость

peet — пищать (звукоподражательное слово)

bray — слово, передающее крик осла или подобный ему звук

flipper — ласт

pattern — схема, порядок

plod — медленно и упорно шагать

Вопросы и задания

1. Какие слова текста можно отнести к научным терминам. Делают ли эти слова текст трудным для восприятия? Если вы ответите отрицательно, то объясните, каким образом достигается легкость понимания терминов.

2. Прокомментируйте первое предложение отрывка. Что выражает в нем глагол *watch*: а) по отношению к времени разворачивания эпизода, б) по отношению к поведению человека и животных?

3. В первом абзаце находим большое количество метафор и сравнений. Каковы их образы? Как можно классифицировать этот вид тропов в тексте?

4. Помогают ли образные сравнения живо представить себе пингвинов? Узнали ли вы из этих сравнений какие-либо черты этих птиц, каких не знали раньше, или описание только помогло представить себе уже известное?

5. Отметьте имеющиеся в тексте указания на движение времени. Обращают ли они описание в рассказ о событиях, сменяющих друг друга во времени? Если нет, то о чем говорят эти указания?

6. Определите роль зрительных и звуковых признаков в описании. Покажите, какими приемами автор добивается точности в передаче звуков, издаваемых птицами.

7. Покажите, в чем проявляется юмор описания.

Рассмотрим отрезок текста, в котором описание (портрет второстепенного персонажа) укладывается в короткий промежуток времени, пока персонаж был неподвижным. Когда он делает движение, описание заканчивается и начинается действенный отрезок текста. Остановка или замедление времени здесь не строится искусственно, а определяется неподвижностью предмета описания.

Отрывок взят из романа «Орландо» английской писательницы Вирджинии Вулф (1882—1941). Вирджиния Вулф — мастер интеллектуальной прозы; ее произведения отличаются тонким, изощренным стилем. Роман «Орландо», написанный в оригинальной, причудливой форме, показывает переход от Англии елизаветинской к Англии викторианской (времен королевы Виктории, то есть второй половины XIX века). Отрывок взят из начала романа; в замок молодого дворянина Орландо приезжает королева Елизавета I со своей свитой. Орландо случайно видит, как прибывший вместе с королевой поэт создает свое произведение. На Орландо это зрелище производит сильное впечатление, так как он сам пытается писать поэмы и трагедии.

Описание построено очень интересно. Оно представляет собой внезапную остановку после стремительного движения: Орландо мчался домой, увидев издали, что приехала королева; он поспешно облачался в парадный костюм, пробирался через бесконечные комнаты — и вдруг остановился, захваченный видом поэта, сочиняющего стихи. И поэт тоже застыл, обдумывая фразу.

В абзаце один за другим следуют глаголы *stopped, sat, held, fixed, stopped dead, stood, gazed*, выражающие неподвижность. В течение небольшого промежутка времени, отмеченного этими глаголами, Орlando (и читатель) успевает отметить одежду, внешность, позу писателя. Движение входит в этот застывший образ постепенно: сначала это легкое движение пера в руке — *turned ... this way and that way*. Наконец, от слов *very quickly* возвращается прежний быстрый темп действия, выраженный особенно ярко глаголом *darted*. Неподвижность момента здесь логически оправдана напряжением мысли поэта и пристальным вниманием Орlando. Эпизод связан с остальным повествованием именно реакцией Орlando на сцену, которую он увидел, и его мыслями по поводу поэзии. Описание дает читателю информацию не только о человеке, являющемся предметом описания, но и о наблюдателе — герое произведения Орlando.

Virginia Woolf

ORLANDO

By short cuts known to him, he made his way now through the vast congeries * of rooms and staircases to the banqueting hall, five acres distant * on the other side of the house. But half way there, in the back quarters where the servants lived, he stopped. The door of Mrs. Stewkley's * sitting-room stood open — she was gone, doubtless, with all her keys to wait upon her mistress. * But there, sitting at the servants' dinner table with a tankard * beside him and paper in front of him, sat a rather fat, rather shabby man, whose ruff * was a thought dirty, * and whose clothes were of hodden * brown. He held a pen in his hand, but he was not writing. He seemed in the act of rolling some thought up and down, to and fro in his mind till it gathered shape or momentum * to his liking. His eyes, globed * and clouded like some green stone of curious texture, were fixed. He did not see Orlando. For all his hurry, Orlando stopped dead. Was this a poet? Was he writing poetry? "Tell me," he wanted to say, "everything in the whole world" — for he had the wildest, most absurd, extravagant ideas about poets and poetry — but how speak to a man

who does not see you? who sees ogres, * satyres, perhaps the depths of the sea instead? So Orlando stood gazing while the man turned his pen in his fingers, this way and that way; and gazed and mused; and then, very quickly, wrote half a dozen lines and looked up. Whereupon Orlando, overcome with shyness, darted off and reached the banqueting hall only just in time to sink upon his knees and, banging his head in confusion, to offer a bowl of rose water *to the great Queen herself.

congeries ['kɒndʒɪəri:z] — собрание, коллекция

five acres distant — до банкетного зала было пять акров комнат (акр = 0,405 гектара); гиперболическое описание огромного дома. В описании автора елизаветинская эпоха — время большого размаха и резких контрастов.

Mrs. Stewkley — экономка

her mistress — королева

tankard — большая старинная пивная кружка из серебра или олова с крышкой

ruff — брыжи, крахмаленый гофрированный воротник вокруг шеи, какой носили мужчины и женщины конца XVI — начала XVII в.

a thought dirty — чуть грязноватый

hodden — грубая шерстяная ткань

momentum — *зд.* сила движения, полет (букв. значение слова — 'момент инерции', понятие физики)

globed eyes — круглые выпуклые глаза

ogre — сказочный великан

rose water — розовая вода, водный раствор ароматных веществ, заключенных в цветке розы. Подавалась в богатых и знатных домах после обеда для омывания рук.

Вопросы и задания

1. Какие слова в тексте отмечают начало и конец описания? Каким образом немая сцена преобразуется в действие?

2. Чем оправдана неподвижность человека, описание которого дается в тексте?

3. Поэт, который выведен в отрывке, появляется в романе всего один раз. Каким образом его описание связано с главной линией романа? (Для ответа не нужно читать все произведение, в отрывке содержится достаточная информация.)

§ 3. Трансформация реальности

В некоторых текстах встречаются описания, которые можно было бы определить как **т р а н с ф о р м а ц и ю** **р е а л ь н о с т и**. Имеются в виду описания на первый взгляд фантастические, впоследствии, однако, получающие более или менее реалистическое объяснение. Обычно объяснением является ошибка восприятия или особое психологическое состояние наблюдателя. Так, в одной новелле Эдгара По рассказчик смотрит в окно на отдаленную гряду холмов и внезапно видит на ней огромное чудовище; потом выясняется, что его взгляд совместил с холмами небольшую ночную бабочку, идущую по незаметной паутинке. Сама по себе ошибка зрения едва ли может быть темой литературного произведения; обычно то, что выделяется подобным способом, либо оказывается очень важным в повествовании предметом, либо подвергается символизации. Так происходит и в рассказе По: воображаемое чудовище воспринимается наблюдателем как воплощение холеры, свирепствовавшей в тех местах в изображаемое время. Рассказ в целом можно толковать как выражение мысли о ненадежности наших восприятий и зависимости их от эмоционального состояния. (Заметим, что современная наука отвергает возможность такого видения, как в новелле По, — нельзя видеть столь близкие и далекие предметы одинаково резко. Тем не менее тема рассказа поставлена в научном плане; Эдгара По можно по праву считать одним из основоположников современной научной фантастики.)

Для разбора будет взят отрывок из рассказа «Всадник в небе» другого американского писателя, а именно Амброза Бирса, творчество которого было уже представлено в этих разборах («Случай на мосту через Совиный ручей»). Действие рассказа «Всадник в небе» происходит во время войны Севера и Юга. Отец и сын оказываются во враждующих армиях. Сын поставлен часовым над ущельем, в котором укрыты войска. Внезапно на противоположном краю ущелья он видит всадника в мундире вражеской армии, обзирающего сверху все расположение войск. Часовой обязан стрелять, но колеблется: во всаднике он узнает своего отца. Потом он все-таки стреляет в лошадь; всадник и лошадь рушатся с обрыва.

То, что всадник — отец часового, сообщается читателю только в самом конце новеллы. Но важность всадника в сюжете выражена с самого начала с помощью трансформированного описания, которое будет показано в нижеследующем отрывке.

Рассказ «Всадник в небе» построен удивительно интересно; если бы не был известен его автор, можно было бы подумать, что он сочинен специально как иллюстрация к современным теориям художественного времени и пространства. Время в нем замедлено (хотя и не так сильно, как в «Случае на мосту через Совиный ручей»); замедление психологически оправдано душевным потрясением тех, кто наблюдал явление всадника в небе. Художественное пространство построено по вертикальной оси: наверху находится часовая, внизу войска, вниз падает всадник, наверху, в небе, видит его проходивший мимо офицер. Низ и верх, падение и полет символизируют в рассказе смерть и воинскую доблесть, верность воинскому долгу. Трансформация образа всадника, его укрупнение — это прежде всего внешнее выражение важности этой фигуры. Кроме того, здесь есть и символизация: не случайно рядовой Картер Друз в первое мгновение воспринимает всадника на фоне неба как памятник погибшим на войне.

Рассматривая динамические сцены (к числу их относится, в частности, сцена наводнения из «Мельницы на Флоссе», рассмотренная в разделе метонимии), мы находили к ним параллели в искусстве кино, динамическом по своей природе. Для данного текста аналогия с фильмом неприменима. Описания в нем почти полностью статичны, и не случайно автор сравнивает образ всадника со скульптурой или картиной. При всей их статичности, однако, эти описания никак нельзя отнести к фону: они событийны, их роль в тексте является ведущей. Если их убрать, рассказ исчезнет, останется простая констатация факта: молодой солдат был вынужден обстоятельствами убить своего отца, оказавшегося во вражеской армии.

Рассказ написан с присущей Бирсу строгостью, без прямого выражения эмоций. Тем не менее своим содержанием и необычайно яркой формой его передачи он становится протестом против жестокости войны.

A HORSEMAN IN THE SKY

[...]

His first feeling was a keen artistic delight. On a colossal pedestal, the cliff, motionless at the extreme edge of the capping rock and sharply outlined against the sky, was an equestrian statue of impressive dignity. The figure of the man sat the figure of the horse, straight and soldierly, but with the repose of a Grecian god carved in the marble which limits the suggestion of activity. The grey costume harmonised with its aerial background; the metal of accoutrement * and caparison * was softened and subdued by the shadow; the animal's skin had no points of high light. * A carbine, strikingly foreshortened, lay across the pommel * of the saddle, kept in place by the right hand grasping it at the "grip"; the left hand, holding the bridle rein, was invisible. In silhouette against the sky, the profile of the horse was cut with the sharpness of a cameo; it looked across the heights of air to the confronting cliffs beyond. The face of the rider, turned slightly to the left, showed only an outline of temple and beard; he was looking downward to the bottom of the valley. Magnified by its lift against the sky and by the soldier's testifying sense of the formidableness of a near enemy, the group appeared of heroic, almost colossal, size.

For an instant Druse had a strange, half-defined feeling that he had slept to the end of the war and was looking upon a noble work of art reared upon that commanding eminence to commemorate the deeds of an heroic past of which he had been an inglorious part. The feeling was dispelled by a slight movement of the group; the horse, without moving its feet, had drawn its body slightly backward from the verge; the man remained immobile as before.

[...] He fired.

At that moment an officer of the Federal force, * who, in a spirit of adventure or in quest of knowledge, had left the hidden *bivouac* * in the valley, and, with aimless feet, had made his way to the lower edge of a small open space near the foot of the cliff, was considering what he had to gain by pushing his exploration further. At a distance of

a quarter-mile before him, but apparently at a stone's throw, rose from its fringe of pines the gigantic face of rock, * towering to so great a height above him that it made him giddy to look up to where its edge cut a sharp, rugged line against the sky. At some distance away to his right it presented a clean, vertical profile against a background of blue sky to a point half of the way down, and of distant hills hardly less blue thence to the trees at its base. Lifting his eyes to the dizzy attitude of the summit, the officer saw an astonishing sight — a man on horseback riding down into the valley through the air!

Straight upright sat the rider, in military fashion, with a firm seat in the saddle, a strong clutch upon the rein to hold his charger * from too impetuous a plunge. From his bare head his long hair streamed upward, waving like a plume. His right hand was concealed in the cloud of the horse's lifted mane. The animal's body was as level * as if every hoof stroke encountered the resistant earth. Its motions were those of a wild gallop, but even as the officer looked they ceased, with all the legs thrown sharply forward as in the act of alighting from a leap. But this was a flight!

Filled with amazement and terror by this apparition of a horseman in the sky — half believing himself the chosen scribe * of some new Apocalypse, * the officer was overcome by the intensity of his emotions; his legs failed him and he fell. Almost at the same instant he heard a crashing sound in the trees — a sound that died without an echo, and all was still.

accoutrement — амуниция (личное снаряжение солдата, помимо оружия и одежды, главным образом кожаное)

caparison — чепрак и сбруя для лошади, отделанные украшениями

high light — ярко освещенный участок; словосочетание часто употребляется по отношению к живописи

pommel — лука седла

Federal force — войска северян в гражданской войне 1861—1865 гг. в США. Термин Federal (также Union) объясняется тем, что северяне боролись за централизованное правительство, объединяющее все штаты.

bivouac ['bi:vu, æk] — бивак (походная стоянка, временный военный лагерь); слово французского происхождения. В тексте дано курсивом как иностранное.

face of rock — скальный обрыв

charger — строевая лошадь, боевой конь

level — 3д. горизонтальный; падающий с обрыва конь как будто продолжает бежать по земле

scribe — писец, переписчик рукописей. Имеется в виду человек, которому открылось сверхъестественное видение, и он должен записать рассказ о нем, подобно св. Иоанну Богослову, записавшему рассказ о видении Апокалипсиса.

Apocalypse [ə'pɒkəlips] — Апокалипсис, от греческого слова, означающего 'откровение'. Одна из книг Ветхого завета, описывающая в форме видения конец света и страшный суд. В переносном употреблении — космическая катастрофа.

Вопросы и задания

1. Объясните по возможности подробно, как автор оправдывает трансформацию реальности в рассказе.

2. Опишите художественное время двух приведенных отрывков текста. Оцените приблизительно, сколько времени должно было пройти: а) от момента, когда Друз заметил всадника на скале, до выстрела, б) от момента, когда офицер увидел всадника в небе, до падения коня с всадником. Обратите внимание на замедление времени в тексте.

3. Опишите художественное пространство текста. По какому направлению оно построено? (Желательно для ответа прочесть весь рассказ, но можно ответить и на основе приведенных отрывков.)

4. Выделите в тексте специальные военные термины. Если считаете возможным, определите связь между их употреблением и художественным временем текста (аналогично тому, что было сказано о морских терминах в «Острове сокровищ»).

5. В тексте встречаются слова и выражения, относящиеся к области изобразительного искусства. Объясните, какова их роль, как они связаны со способом передачи явлений в тексте.

6. Можно ли считать, что описание всадника образует фон, на котором происходит действие? Дайте обоснование своего ответа.

7. Сравните построение и манеру письма рассказов «Всадник в небе» и «Случай на мосту через Совинный ручей», покажите их общие черты.

8. Как отразилось в рассказе отношение автора к войне?

§ 4. Позиция наблюдателя

Во всех описаниях имеется точка зрения в прямом смысле слова — позиция, с которой они ведутся. Часто в тексте присутствует наблюдатель, глазами которого увиден предмет описания. Так обстояло дело в текстах, рассмотренных в этом разделе. В первом из них наблюдатель — героиня-рассказчица Джен Эйр; определено и место в пространстве, откуда она смотрит на окружающее, — это полевая дорога, главным образом самая высокая ее точка, где Джен остановилась отдохнуть. Сходна позиция наблюдателя в отрывке из Дж. Даррела: наблюдатель-автор (не условный, а реальный автор, сам Даррел) наблюдает с холма за колонией пингвинов. В описании поэта у В. Вулф наблюдателем является центральный персонаж повествования Орландо. В рассказе Бирса точка зрения тщательно определена; рассказ, как уже говорилось, чрезвычайно оригинален, своеобразно в нем и положение наблюдателя. В тексте две точки зрения — часового и проходящего внизу по дороге офицера. Первый наблюдатель расположен наверху по отношению к войскам и наравне с всадником, которого он видит на фоне неба. В то же время наблюдатель-часовой отделен от всадника ущельем (что можно толковать как символ их разделенности в ходе войны). Второй наблюдатель находится внизу, в долине, и видит всадника в вышине, как бы летящим по небу. Обе точки зрения предопределяют необычность и значительность увиденного явления.

Выбор точки зрения позволяет достичь различных смысловых и эстетических эффектов. Рассмотрим в этом плане два отрывка из небольшого рассказа Вирджинии Вулф (автора «Орландо») «Сады Кью». В центре повествования в этом рассказе находится не какой-либо персонаж, а клумба цветов в ботаническом саду. Мимо проходят гуляющие; они идут парами — пожилые мужчина и женщина, две женщины, двое мужчин, юноша и девушка. Они говорят о своем, читатель слышит обрывки их разговора в тот момент, когда они проходят мимо цветов. Возле клумбы они останавливаются, смотрят на цветы, и что-то происходит у них в душе: к ним приходят воспоминания, на мгновение эти люди становятся лучше. В рассказе отсутствует персонаж наблюдатель, но есть

определенная позиция, откуда ведется рассказ, — это клумба цветов. Сами цветы описаны очень подробно, в тонких деталях; они как будто укрупнены в описании.

В начале повествования выступают цветы — основной образ произведения, его организующий центр. Описание цветов необычайно подробно, читатель вместе с рассказчиком видит такие тонкие детали, как выпуклые пятнышки на лепестках, ощущает шероховатость золотистой пыльцы на пестике цветка. Наблюдатель приглядывается и к земле под цветами, видит полосы на раковине улитки, отмечает такое неуловимое явление, как игра красок на земле солнечных лучей, прошедших сквозь лепестки цветов. Капля дождевой воды искрится в солнечных лучах, потом гаснет, становится серебристо-серой. В описании это не просто световая точка — автор-рассказчик замечает даже тонкие стенки этой капли. Художественное пространство суживается до какого-то участка цветочной клумбы, но при этом остается огромным — это *vast green spaces* в первом отрывке, утесы, озера, валуны — во втором. Точка обзора в описании оказывается необыкновенно низкой и близкой к изображаемому предмету. В изобразительном искусстве существует выражение *snail's perspective* — перспектива улитки. Во втором отрывке мы видим, что перед нами действительно перспектива улитки. Маленький моллюск становится действующим лицом рассказа, и с его точки зрения описывается окружающее пространство.

С укрупнением изображаемых предметов бывает связано замедление времени. В первом отрывке движения времени нет, это чисто статическое описание. Во втором отрывке течение времени, возможно, является обычным, но оно представляется замедленным, так как воспринимается через движение улитки. В английском языке существует фразеологизм *at a snail's pace* — черепашиим шагом, буквально 'ходом улитки'. Таким и представляется течение времени на этом участке повествования.

Воздействие цветов на людей, которые их видят, раскрывается в содержании рассказа в целом. В приведенных отрывках оно ощущается в описании цвета. Свет, насыщенный цветом, приобретает в описании самостоятельность, он переливается на земле, насыщает собой воздух и входит своим блеском в глаза мужчин и женщин, гуляющих в июле в садах Кью.

Пристальное внимание автора-рассказчика к проявлениям природы, тонкость их описания отражают любовь к природе, создают ощущение радости жизни.

Virginia Woolf

KEW GARDENS

From the oval-shaped flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into heart-shaped or tongue-shaped leaves halfway up and unfurling at the tip red or blue or yellow petals marked with spots of colour raised upon the surface; and from the red, blue or yellow gloom of the throat * emerged a straight bar, * rough with gold dust and slightly clubbed at the end. The petals were voluminous enough to be stirred by the summer breeze, and when they moved, the red, blue and yellow lights passed one over the other, staining an inch of the brown earth beneath with a spot of the most intricate colour. The light fell either upon the smooth, grey back of a pebble, or the shell of a snail with its brown, circular veins, or, falling into a raindrop, it expanded with such intensity of red, blue and yellow the thin walls of water that one expected them to burst and disappear. Instead, the drop was left in a second silver grey once more, and the light now settled upon the flesh of a leaf, revealing the branching thread of fibre beneath the surface, and again it moved on and spread its illumination in the vast green spaces beneath the dome * of the heart-shaped and tongue-shaped leaves. Then the breeze stirred rather more briskly overhead and the colour was flashed into the air above, into the eyes of the men and women who walk in Kew Gardens in July.

[...]

In the oval flower-bed the snail, whose shell had been stained red, blue and yellow for the space of two minutes or so, now appeared to be moving very slightly in its shell, and next began to labour * over the crumbs of loose earth which broke away and rolled down as it passed over them. It appeared to have a definite goal in front of it, differing in this respect from the singular high-stepping * angular green insect who attempted to cross in front of it, and waited for a second with its antennae * trembling as if in deliberation, * and then stepped off as rapidly and strangely in the opposite direction. Brown cliffs with

deep green lakes in the hollows, flat, blade-like trees that waved from root to tip, round boulders of grey stone, vast crumpled surface of a thin crackling texture — all these objects lay across the snail's progress between one stalk and another to his goal. Before he had decided whether to circumvent * the arched tent of a dead leaf or to breast * it there came past the bed the feet of other human beings.

throat — углубленная часть чашечки цветка

bar — зд. пестик цветка

dome — купол

labour — с трудом продвигаться

high-stepping — длинноногий

antennae [æn'teni:] — усики насекомого

deliberation — размышление, принятие решения

circumvent — обойти кругом

breast — устремиться на препятствие

Вопросы и задания

1. Покажите укрупненность в описании цветов. Какие их детали выделены в описании? Присматривались ли вы когда-либо так внимательно к цветам и листьям?

2. Прокомментируйте описание дождевой капли.

3. В описании цветов, очевидно, большую роль играет окраска. Упомянуты, однако, только три простых цвета: красный, синий, желтый. Каким образом в тексте развернуты и сделаны необычными образы цвета?

4. Какая фраза в первом отрывке показывает воздействие окраски цветов на проходящих мимо людей?

5. Проанализируйте укрупнение изображаемых предметов во втором отрывке. Чем оно оправдано?

6. Что означают во втором отрывке выражения *brown cliffs*, *deep green lakes*, *blade-like trees*, *round boulders*? Как называются эти объекты в обычном английском языке?

7. С какой точки зрения дано второе описание?

8. Охарактеризуйте художественное время в первом и втором отрывках. Каким оно является — остановленным, замедленным, обычным? Как связано художественное время с точкой зрения, выбранной при описании?

9. Как вы объясните тот факт, что названия цветов не даны и трудно определить, какие это цветы?

10. Как относится автор к изображаемым явлениям?

ПРОЗА

Начнем разбор прозаических текстов с двух фрагментов, взятых из современных произведений, относящихся к жанру научной фантастики. Авторы подхватывают и развивают традиции Г. Дж. Уэллса, соединяя элементы научного стиля — специальные термины, четкость синтаксического построения, объективность изложения — с образами и красками художественного текста. Такой способ повествования широко распространен в современной литературе на английском языке.

Следующий далее отрывок взят из книги известного английского писателя-фантаста Артура Ч. Кларка «Затерянные миры 2001 года», вышедшей в 1972 году. Герой книги космолетчик Боумэн с помощью некой внеземной могущественной цивилизации отправляется в путешествие к звездам; в отрывке мы видим, как он приближается к поверхности неведомой обитаемой планеты. Описание во многом сходно с аналогичными отрывками из произведений Уэллса, но если в XIX веке необычайным изображен ландшафт Марса, то в наше время для достижения сходного эффекта автор вынужден отправить своего героя к далеким звездам.

Arthur Charles Clarke

THE LOST WORLDS OF 2001

A b y s s

Now his eyes were drawn to the planet that began to fill the sky ahead, and for the first time he realized that it was entirely covered with sea. On the silent hemisphere turned toward him, there were no continents, nor even

any islands. There was only a smooth and featureless expanse of ocean.

It was a most peculiar ocean — straw-yellow in some areas, ruby-red over what Bowman assumed were the great deeps. At the center of the disk, almost immediately beneath him, something metallic glittered in the sunlight.

And now for the first time, the effects of atmosphere became noticeable. A barely visible ovoid appeared to have formed around the capsule, and behind it trailed a flickering wake of radiation. Bowman could not be sure, but for a moment he thought he could hear the shriek of tortured air: one thing was certain — he was still protected by the forces that had drawn him to the stars. This vehicle was designed only for the vacuum of space, and a wind of a few score miles an hour could tear it to pieces. But there was no wind against the fragile metal shell; the incandescent furies of reentry were held at bay by an invisible shield.

The metallic glitter grew and took shape before his eyes. He could see now that it consisted of a group of incredibly flimsy towers, reaching up out of the ocean and soaring two or three miles into the atmosphere. At their upper levels they supported stacks of dully gleaming circular plates, translucent green spheres, and mazes of equipment as meaningless to him as a radar station would have been to ancient man.

The capsule was falling down the side of the structure, at a distance of about a mile, and now he could see that all around its base, apparently floating on the surface of the sea, was a mass of vegetation forming a great raft of brilliant blue. Some of the plants climbed for several hundred feet up the lattice-work of the tower, as if struggling to reach the sun from the lightless ocean depths.

This burst of vegetation did not give any impression of neglect or decay; the great towers climbing through it were obviously quite unaffected by the efflorescence at their feet. On this reddish-yellow sea, the deep blue of the growing plants gave a startling vivid touch of color.

Now the capsule was only a few feet above the ocean, and Bowman could see that its surface had a curiously indeterminate texture. It was not as sharply defined as a liquid should be; for the first time, he began to realize that it might be some heavy gas.

Immediately under the capsule, it became concave, as if depressed by an invisible shield. The hole in the fluid — Bowman no longer thought of it as water — became deeper, and then closed over him.

Like a fly in amber, he was trapped in a bubble of crystalline transparency; and it was carrying him down into unknown depths.

Вопросы и задания

1. Дайте синонимы или парафразы следующих слов: hemisphere, ovoid, radiation, vacuum, incandescent, circular, translucent, sphere, vegetation, efflorescence, indeterminate, texture, concave, depressed, fluid. Какую окраску придают тексту эти и подобные им слова?

2. Найдите в тексте образные выражения, укажите, к каким стилистическим приемам их можно отнести. Что описывается с их помощью — чувства и действия наблюдателя (Боумэна) или новые предметы и явления, которые он наблюдает?

3. Выберите из отрывка обозначения цвета и света, охарактеризуйте их роль в передаче содержания.

4. Какую окраску сообщают тексту такие слова, как peculiar, incredibly, meaningless, startling, curiously, unknown? Какими косвенными средствами создается и поддерживается то же впечатление?

5. Сравните отрывок с описанием Марса из рассказа Уэллса «Хрустальное яйцо», данным для анализа во второй части пособия. Обратите внимание на сходство позиций наблюдателя в том и другом случае (пассивность) и впечатление странности наблюдаемого. Найдите черты различия между отрывками. Как отразилось в этих различиях мироощущение конца XX века?

Следующий отрывок взят из рассказа «Голоса времени» (1963) другого английского писателя, Дж. Г. Бэлларда. Рассказ относится к распространенному жанру „предупреждений“. В нем говорится о странных мутациях организмов, вызванных повышенной радиацией после атомной войны. По мысли автора, эти мутации должны в конце концов привести к гибели всего живого.

J. G. Ballard

THE VOICES OF TIME

He saw the girl again the next day at Whitby's laboratory. He had driven over after breakfast with the new specimen, eager to get it into a vivarium before it died. The only previous armoured mutant * he had come across had

nearly broken his neck. Speeding along the lake road a month or so earlier he had struck it with the off-side front wheel, expecting the small creature to flatten instantly. Instead its hard lead-packed shell had remained rigid, even though the organism within it had been pulped, had flung the car heavily into the ditch. He had gone back for the shell, later weighed it at the laboratory, found it contained over 600 grammes of lead.

[...]

He reached Whitby's laboratory half an hour later. This was housed in a 100-foot-wide geodesic dome built beside his chalet on the west shore of the lake about a mile from Kaldren's summer house. The chalet had been closed after Whitby's suicide, and many of the experimental plants and animals had died before Powers had managed to receive permission to use the laboratory.

As he turned into the driveway he saw the girl standing on the apex of the yellow-ribbed dome, her slim figure silhouetted against the sky. She waved to him, then began to step down across the glass polyhedrons and jumped nimbly into the driveway beside the car.

"Hello," she said, giving him a welcoming smile. "I came over to see your zoo. Kaldren said you wouldn't let me in if he came so I made him stay behind."

[...]

He moved down the line of tanks, beckoning Coma with him. "We'll start at the beginning." He lifted the glass lid off one of the tanks, and Coma peered down into a shallow bath of water, where a small round organism with slender tendrils was nestling in a rockery of shells and pebbles.

"Sea anemone. * Or was. Simple coelenterata * with an open-ended body cavity." He pointed down to a thickened ridge of tissue around the base. "It's sealed up the cavity, converted the channel into a rudimentary notochord, * first plant ever to develop a nervous system. Later the tendrils will knot themselves into a ganglion, but already they're sensitive to colour. Look." He borrowed the violet handkerchief in Coma's breast-pocket, spread it across the tank. The tendrils flexed and stiffened, began to weave slowly, as if they were trying to focus.

"The strange thing is that they're completely insensitive to white light. Normally the tendrils register shifting

pressure gradients, like the tympanic diaphragma * in your ears. Now it's almost as if they can hear primary colours, suggests it's re-adapting itself for a non-aquatic existence in a static world of violent colour contrasts."

[...]

He reached up and pulled across a section of the sun curtain. They were sitting just under the lip of the dome, and the mounting sunlight had begun to irritate him.

In the comparative darkness Coma noticed a stroboscope * winking slowly in one of the tanks at the end of the bench behind her. She stood up and went over to it, examining a tall sunflower with a thickened stem and greatly enlarged receptacle. Packed around the flower, so that only its head protruded, was a chimney of grey-white stones, neatly cemented together and labelled:

Cretaceous Chalk: 60,000,000 years.

Beside it on the bench were three other chimneys, these labelled "Devonian Sandstone: 290,000,000 years", "Asphalt: 20 years", "Polyvinylchloride: 6 months".

"Can you see those moist white discs on the sepals," * Powers pointed out. "In some way they regulate the plant's metabolism. * It literally sees time. The older the surrounding environment, the more sluggish its metabolism. With the asphalt chimney it will complete its annual cycle in a week, with the PVC one in a couple of hours."

"Sees time," Coma repeated, wonderingly. She looked up at Powers, chewing her lower lip reflectively. "It's fantastic. Are these the creatures of the future, doctor?"

"I don't know," Powers admitted. "But if they are their world must be a monstrous surrealist one."

armoured mutant — животное (небольшая черепаха), развившее для защиты от радиации панцирь, содержащий свинец (фантастическое допущение)

sea anemone — актиния (морское животное)

coelenterata — кишечнополостное

notochord (биол.) — хорда

tympanic diaphragma — барабанные перепонки

stroboscope — стробоскоп, прибор для измерения скорости вращения или частоты колебаний

sepal (бот.) — чашелистик

metabolism — обмен веществ

Вопросы и задания

1. Определите уровень терминологизации текста (примерный процент специальных терминов по отношению к общему количеству знаменательных слов). Сравните данный текст по уровню терминологизации с отрывками из романа Кларка и рассказа «Хрустальное яйцо» Уэллса. (Сравнение может быть приблизительным.) Прокомментируйте полученные результаты.

2. Дайте примеры употребленных в тексте терминов, которые нельзя заменить общеязыковыми синонимами. Чем объясняется их появление в повествовании?

3. Дайте примеры употребленных в тексте терминов, которые не являются строго обязательными по смыслу и могут быть заменены другими словами. Какова, по вашему мнению, их стилистическая функция?

4. Какие еще черты научного стиля, кроме употребления специальных терминов, можно найти в тексте?

5. Сравните особенности речи ученого Пауэрса и его собеседницы, молодой девушки по имени Кома.

6. Выберите из текста слова, указывающие на странность, необычность предмета описания. Сравните их содержание с эмоциональной окраской отрывка из книги Кларка: найдите черты сходства и различия, сопоставьте их с содержанием текстов.

Рассмотрим далее отрывок из рассказа современного американского писателя Трумэна Капоте *Master Misery* (1949). В отрывке рассказывается, как молодая девушка Сильвия едва не погибла, устав от борьбы за место в жизни. Одинокая, голодная, она открывает окно своей комнаты навстречу зимнему холоду и впадает в забытие. Ее спасает появление Орейли, такого же одинокого и неприкаянного человека, случайного встречного и вместе с тем единственного близкого друга. В бреду ей представляется, что на пороге стоит мистер Реверком — *Master Misery*, таинственная, зловещая фигура; он покупает у людей сны, уничтожая таким путем их внутреннюю жизнь. Продажей снов какое-то время зарабатывали на жизнь Сильвия и Орейли.

В отрывке переплетаются разные смысловые планы и формы речи: описания реальности, ощущения и фантазии героини, газетные заголовки, речь квартирной хозяйки. В этом плане можно и повести анализ текста. Кроме того, текст имеет лирическое звучание, речь иногда приближается к поэтической; средства, которыми это достигается, тоже заслуживают внимания.

MASTER MISERY

For two days following Oreilly's arrest Sylvia did not leave her room: sun on the window, then dark. By the third day she had run out of cigarettes, so she ventured as far as the corner delicatessen. She bought a package of cupcakes, a can of sardines, a newspaper and cigarettes. In all this time she'd not eaten and it was a light, delicious, sharpening sensation; but the climb back up the stairs, the relief of closing the door, these so exhausted her she could not quite make the daybed. She slid down to the floor and did not move until it was day again, she thought afterwards that she'd have been there about twenty minutes. Turning on the radio as loud as it would go, she dragged a chair up to the window and opened the newspaper on her lap: *Lana Davies, Russia rejects, Miners Conciliate*; of all things this was saddest, that life goes on: if one leaves one's lover, life should stop for him, and if one disappears from the world, then the world should stop, too; and it never did. And that was the real reason for most people getting up in the morning: not because it would matter but because it wouldn't. But if Mr. Revercomb succeeded finally in collecting all the dreams out of every head, perhaps — the idea slipped, became entangled with radio and newspaper. *Falling temperatures. A snowstorm moving across Colorado, across the West*, falling upon all the small towns, yellowing every light, filling every footfall, falling now and here; but how quickly it had come, the snowstorm: the roof, the vacant lot, the distance deep in white and deepening, like sheep. She looked at the paper and she looked at the snow. But it must have been snowing all day. It could not have just started. There was no sound of traffic; in the swirling wastes of the vacant lot children circled a bonfire; a car, buried at the kerb, winked its headlights: help! help! silent, like the heart's distress. She crumbled a cupcake and sprinkled it on the windowsill: north-birds would come to keep her company. And she left the window open for them; snow-wind scattered flakes that dissolved on the floor like April-fool jewels. *Present Life Can Be Beautiful*: turn down that radio! The witch of the woods was tapping at her door: Yes, Mrs. Halloran, she said, and turned off the radio altogether.

Snow-quiet, sleep-silent, only the bonfire far-away songsinging of children; and the room was blue with cold, colder than the cold of fairy-tales: lie down my heart among the igloo flowers of snow.

Mr. Revercomb, why do you wait upon the threshold? Ah, do come inside, it is so cold out there.

Вопросы и задания

1. Некоторые отрезки текста напечатаны курсивом, как цитаты. Из какой формы речи заимствованы эти цитаты? Укажите на их языковые особенности.

2. В тексте имеется прямая речь, хотя она и не выделена знаками препинания. Найдите эти отрывки и определите, чья это речь. Какой стилистический или смысловой эффект достигается отсутствием выделения прямой речи?

3. Несмотря на многообразие форм речи, составляющих отрывок, в нем выдержана единая точка зрения: все, о чем сообщается, дано сквозь восприятие Сильвии, героини рассказа. В чем это проявляется?

4. Выделите и прокомментируйте случаи аллитерации, ассонанса, ритмического построения речи.

5. Объясните и прокомментируйте следующие образные выражения: *a car... winked its headlights: help! help! silent, like the heart's distress; lie down my heart among the igloo flowers of snow.*

6. Сильвия не доводит до конца мысль о том, что должно было бы произойти, если бы мистер Реверком забрал все сны у всех людей. Как должна была Сильвия закончить свою мысль?

7. Каким образом в тексте отмечается ход времени? Как создается впечатление длительности времени, понадобившегося, чтобы открыть дверь, и напряженности ожидания?

Разбор следующих двух отрывков наиболее целесообразно сконцентрировать вокруг реализации экспрессивных возможностей, представляемых системой языка, в рамках художественного текста.

Интересный материал для анализа видов художественного времени и пространства, а также лексико-грамматических способов их выражения дает отрывок из романа Рональда Холла «Отпертая клетка» (1970). В этом аллегорическом романе говорится о необходимости единения человека и природы, человека и других людей; в противном случае, доказывает автор, Земле угрожает катастрофа. Приводимый отрывок рисует изменчивость вещей в потоке времени, а также одновременность и взаимосвязь разных событий, радостных и печальных, обыденных и трагических.

THE OPEN CAGE

The storm enveloped Cornwall, darkening the Ram peninsula and the sea around it. The wind grew in strength and coldness. All sea birds vanished from sight of the hut. A mile off shore a man was hurled about in a yellow life-jacket. Alec and Jacob sipped tea as he drowned.

Too far away to shed light on the hut a man became a screaming torch of flesh and napalm.

Scarcely beyond the sound of his agony children played carelessly, and sang songs and were beyond time. Beyond the storm, in fierce sun, men were destroying or maiming men and women and children and animals and birds and insects and fish and forests.

Beyond the storm men danced sensitively with women at weddings and feasts. Beyond and within the storm there was not one particle of person, creature or stone, river or continent that was not changing.

And they were thinking of the flux of time, the ceaseless change; sharing an identical mood without speaking of it and without knowing they shared infinitely more than a pot of tea and shelter.

Вопросы и задания

1. Прочитайте внимательно первый абзац отрывка. Понимаете ли вы его в том смысле, что Алек и Джейкоб наблюдали утопающего, когда пили чай, или же эти явления просто имели место в одно и то же время? В чем смысл контраста этих явлений?

2. Во втором абзаце дается образ человека, погибающего в огне напалма во время военных действий. Как этот образ связывается с основным местом действия (хижиной в Корнуолле на берегу моря)?

3. В первых абзацах все события выражены глаголами в прошедшем времени общего вида (Past Indefinite), формы длительного вида (Continuous) отсутствуют. Между тем вполне естественно было бы сказать, например, *were sipping tea as he drowned*. С другой стороны, можно было бы ожидать в некоторых случаях употребления предпрошедшего времени: *all sea birds had vanished*, *a man had become ... a torch*, но и здесь употреблены формы общего вида. Как вы объясняете такое уравнивание темпоральных планов?

4. Почему, по вашему мнению, глаголы *destroy* и *maim* употреблены в форме длительного вида? (Обратите внимание на изменение смысла в случае употребления Past Indefinite.)

5. Изменение вида глаголов в последнем абзаце отрывка не отразилось бы на смысле высказываний. Какой смысловой или сти-

листический эффект дает здесь употребление формы длительного вида и причастий настоящего времени?

6. Проанализируйте употребление определенного артикля в отрывке. Что означает определенный артикль в сочетаниях *the hut* и *the storm*? Какие еще случаи употребления определенного артикля относят предметы и явления к той же смысловой сфере? Как соотносится определенный артикль с употреблением собственных имен и географических названий?

7. Проанализируйте употребление неопределенного артикля и случаи значащего отсутствия артикля. По какому признаку явления, обозначенные подобным образом, противопоставлены явлениям, обозначенным существительными с определенным артиклем?

8. Сравните употребление артиклей в данном отрывке с их употреблением в отрывке из поэмы Элиота «Ист Коукер», данным в первой части пособия.

9. Какие еще явления (грамматические, лексические или стилистические) вы считаете важными для передачи содержания данного текста?

Мы видели, как в сказках для детей и для взрослых (у Р. Киплинга, Л. Кэрролла) явления языка оказываются в фокусе внимания автора, как в текст включаются элементы языковой игры. Обратимся к другой известной сказке — трилогии «Властелин колец», написанной ученым и писателем Дж. Р. Р. Толкином в середине нашего века (впервые опубликована в 1954—1956 годах). В этой сказке действуют разные фантастические существа — придуманные автором хоббиты, добродушные толстенькие человечки, а также гномы, эльфы, орки, чародеи. Герои книги отправляются в длинное, опасное путешествие, чтобы добыть и уничтожить волшебное кольцо эльфов, грозящее миру великим злом. Сказку Толкина пытались понимать как аллегорию, в царстве зловещего владыки Саурона усматривали изображение фашизма (часть книги писалась во время второй мировой войны). Сам автор, однако, отвергал подобный подход; он говорил, что его книге свойственна не аллегоричность, а применимость (*applicability*). Во втором случае, утверждает Толкин, читатель свободен, в первом же он подчинен воле автора.

Очень интересен язык сказки; чувствуется, что автор — филолог, знаток фольклора и истории языка. Изложение событий четко и наглядно, и вместе с тем язык произведения содержит старинные и редкие слова, а также авторские неологизмы. Толкин создает даже особый язык эльфов, звучащий в стихах и магических формулах

В эпизоде, предлагаемом для анализа (это отрывок из первой части трилогии — «Братство кольца»), выступает распространенный сказочный мотив: волшебная дверь открывается магией слова. Анализ текста может проводиться прежде всего по линии словесной игры; внимания, однако, заслуживают и другие его аспекты, в частности создание автором атмосферы напряженного и тревожного ожидания.

John Ronald R. Tolkien

FELLOWSHIP OF THE RING

He walked forward to the wall. Right between the shadow of the trees there was a smooth space, and over this he passed his hands to and fro, muttering words under his breath. Then he stepped back.

“Look!” he said. “Can you see anything now?”

The Moon now shone upon the grey face of the rock; but they could see nothing else for a while. Then slowly on the surface — where the wizard’s hands had passed, faint lines appeared, like slender veins of silver running in the stone. At first they were no more than pale gossamer-threads, so fine that they only twinkled fitfully where the Moon caught them, but steadily they grew broader and clearer, until their design could be guessed.

At the top, as high as Gandalf could reach, was an arch of interlacing letters in an Elvish character. Below, though the threads were in places blurred or broken, the outline could be seen of an anvil and a hammer surmounted by a crown with seven stars. Beneath these again were two trees, each bearing crescent moons. More clearly than all else there shone forth in the middle of the door a single star with many rays.

“What does the writing say?” asked Frodo, who was trying to decipher the inscription on the arch. “I thought I knew the elf-letters, but I cannot read these.”

“The words are in the elven-tongue of the West of Middle-Earth in the Elder Days,” answered Gandalf. “But they do not say anything of importance to us. They say only: *The Doors of Durin, Lord of Moria, Speak friend, and enter.* And underneath small and faint is written: *I, Narvi, made them, Celembribor of Hollin drew these signs.*”

"What does it mean by speak, friend, and enter?" asked Merry.

"That is plain enough," said Gimli. "If you are a friend, speak the password, and the doors will open, and you can enter."

"Yes," said Gandalf. "These doors are probably governed by words. Some dwarf-gates will open only at special times, or for particular persons; and some have locks and keys that are still needed when all necessary times and words are known. These doors have no key. In the days of Durin they were not secret. They usually stood open and doorwards sat here. But if they were shut, any who know the opening word could speak it and pass in. At least so it is recorded, is it not, Gimli?"

"It is," said the dwarf. "But what the word was is not remembered. Narvi and his craft and all his kindred have vanished from the earth."

"But do not you know the word, Gandalf?" asked Boromir in surprise.

"No!" said the wizard.

The others looked dismayed; only Aragorn, who knew Gandalf well, remained silent and unmoved.

"Then what was the use of bringing us to this accursed spot?" cried Boromir, glancing back with a shudder at the dark water. "You told us that you had once passed through the Mines. How could that be, if you did not know how to enter?"

"The answer to your first question, Boromir," said the wizard, "is that I do not know the word — yet. But we shall soon see. And," he added, with a glint in his eyes under their bristling brows, "you may ask what is the use of my deeds when they are proved useless. As for your other question: do you doubt my tale? Or have you no wits left? I did not enter this way. I came from the East."

"If you wish to know, I will tell you that these doors open outwards. From the inside you may thrust them open with your hands. From the outside nothing will move them save the spell of command. They cannot be forced inwards."

"What are you going to do then?" asked Pippin, undaunted by the wizard's bristling brows.

"Knock on the doors with your head, Peregrin Took," said Gandalf. "But if that does not shatter them, and I am

allowed a little peace from foolish questions, I will seek for the opening words."

"I once knew every spell in all the tongues of Elves or Men or Orcs, that was ever used for such a purpose. I can still remember ten score of them without searching in my mind. But only a few trials, I think, will be needed; and I shall not have to call on Gimli for words of the secret dwarf-tongue that they teach to none. The opening words were Elvish, like the writing on the arch: that seems certain."

He stepped up to the rock again, and lightly touched with his staff the silver star in the middle beneath the sign of the anvil,

Annon edhellen, edro hi ammen!

Fennas nogothrim, lasto beth lammen!

he said in a commanding voice. The silver lines faded, but the blank grey stone did not stir.

Many times he repeated these words in different order, or varied them. Then he tried other spells, one after another, speaking now faster and louder, now soft and slow. The cliff towered into the night, the countless stars were kindled, the wind blew cold, and the doors stood fast.

Again Gandalf approached the wall, and lifting up his arms he spoke in tones of command and rising wrath. Edro, edrol he cried, and struck the rock with his staff. Open, open! he shouted, and followed it with the same command in every language that had ever been spoken in the West of Middle-Earth. Then he threw his staff to the ground, and sat down in silence.

At that moment from far off the wind bore to their listening ears the howling of wolves. Bill the pony started in fear, and Sam sprang to his side and whispered softly to him.

"Do not let him run away!" said Boromir. "It seems that we shall need him still, if the wolves do not find us. How I hate this foul pool!" He stooped and picking up a large stone he cast it far into the dark water.

The stone vanished with a soft slap; but at the same instant there was a swish and a bubble. Great rippling rings formed on the surface out beyond where the stone had fallen, and they moved slowly towards the foot of the cliff.

"Why did you do that, Boromir?" said Frodo.

"I hate this place, too, and I am afraid. I don't know of what: not of wolves, or the dark behind the doors, but of something else, I am afraid of the pool. Don't disturb it!"

"I wish we could get away!" said Merry.

"Why doesn't Gandalf do something quick?" said Pippin.

Gandalf took no notice of them. He sat with his head bowed, either in despair or in anxious thought. The mournful howling of the wolves was heard again. The ripples on the water grew and came closer; some were already lapping on the shore.

With a suddenness that startled them all the wizard sprang to his feet. He was laughing! "I have it!" he cried. "Of course, of course! Absurdly simple, like most riddles when you see the answer."

Picking up his staff he stood before the rock and said in a clear voice: Mellon!

The star shone out briefly and faded again. Then silently a great doorway was outlined, though not a crack or joint had been visible before. Slowly it divided in the middle and swung outwards inch by inch, until both doors lay back against the wall. Through the opening a shadowy stair could be seen climbing steeply up; but beyond the lower steps the darkness was deeper than the night. The Company stared in wonder.

"I was wrong after all," said Gandalf, "and Gimli too. Merry, of all people, was on the right track. The opening word was inscribed on the archway all the time! The translation would have been: *Say "Friend" and enter*. I had only to speak the Elvish word for *friend* and the doors opened. Quite simple. Too simple for a learned loremaster in those suspicious days. Those were happier times. Now let us go!"

Вопросы и задания

1. Прокомментируйте основной сюжетный узел эпизода — два толкования надписи на языке эльфов.

2. Выделите в тексте редкие слова и архаизмы, дайте их синонимы или толкования.

3. Какую стилистическую функцию выполняют, по вашему мнению, фразы на языке эльфов? Считаете ли вы, что эти фразы представляют собой бессмысленный, чисто орнаментальный набор звуков или в них можно выделить какие-то осмысленные слова? Какие именно?

4. Какие элементы текста выявляют напряженность ожидания и трудность задачи, стоящей перед Гандальфом? (Обратите внимание, в частности, на содержание диалогов и на описание озера.)

5. Каково общее настроение эпизода?

6. Вера в магию слова характеризует древние эпохи развития человечества. Почему сюжетные мотивы, показывающие магическую силу слова, привлекают внимание и в наши дни?

Сложные образные выражения — метафору, метафорическое сравнение — можно проанализировать на материале отрывка из романа современной английской писательницы Маргарет Дрэббл «Водопад» (1969). В предлагаемом отрывке героиня книги Джен Грей навещает в больнице любимого человека (Джемса), пострадавшего в автомобильной катастрофе; мысли о любви к Джемсу преобразуются в сознании молодой женщины в последовательность ярких, наглядных образов.

Margaret Drabble

THE WATERFALL

It may have been true, too, that need and weakness bound us: but they had bound us effectively, so what need had we to protest against the terms of our bondage? What right had I to deny the conditions of our meeting? We were starving, when we met, James and I, parched and starving: and we saw love as the miraged oasis, shivering on the dusty horizon in all the glamour of hallucination: blue water, green fronds and foliage breaking from the dry earth. Like deluded travellers we had carefully approached, hardly able to trust the image's persistence, afraid that it would fade into yet more dry acres as we drew nearer: believing ourselves blinded by our own desires: but when we got there — when I got there, for how can I speak for him, so dead and speechless — when I got there, the image remained, it sustained my possession of it, and the water that I drank, the so much longed for water, was sweet, not sour and brackish to the taste. Nor were the leaves green merely through the glamour of distance, through the contrast with the preceding waste: they remained green to the touch, dense, endless foresting boughs, an undiscovered country, no shallow quickly-exhausted, quickly-drained sour well, but miles of verdure, rivers, fishes, coloured birds, miles with no sign of ending, and, perhaps,

beyond them all, no ending but the illimitable, circular, inexhaustible sea.

That evening, when I went to the hospital, the sister in charge of the ward led me to James with pride, and said that he was lightening. I asked what she meant, and she said that she meant that he was less deeply unconscious, he was regaining some of his reflexes: she flashed a torch for me into his sightless eye, and I saw the iris, very faintly, contract. Life was restoring itself to that glaucous, opaque, visionary globe. I felt such relief, and I too felt pride: I felt that he was responding to my faith, as to the nurses' care. I told myself, at that point, that I would not care if he were lost to me forever, if that eye never again mirrored mine and saw in mine, as he had once said, proximity: I would be grateful if he survived, to see other things, having been removed from me by fate and not by infidelity. I was lying to myself, of course I was lying, but how can one face such depths of selfishness? I sat by his bed for the accustomed half hour, staring not at him, because he did look too dreadful, despite the alleged lightening, but at the weave of my basket which I carried everywhere in place of a handbag — I had not had a handbag for years because I never went near handbag shops, but it was quite easy to buy baskets in the local ironmongers. It was a new basket, foreign, woven of rushes, and at first glance it seemed to be merely a neutral pale brown and yellow straw colour: but as I stared I noticed in the dried colourlessness of it faint watery tender streaks of green. I can't say how much this discovery affected me. It seemed the green of the marshes where those rushes had once flourished: I saw suddenly a vision of vast acres of growing things, and it seemed so hopeful that the colour of growth should persist so obstinately in such dry tender shades. Even if James had died he would have been beautifully resolved into other elements. But it was no longer possible that he should die. When I touched his hand at parting I thought it stirred, very slightly, at my touch.

Вопросы и задания

1. Отрывок представляет собой внутренний монолог героини; покажите, как это отражается в языке.

2. В первом абзаце текста заключен развернутый образ оазиса, воплощающий в себе чувства, связывающие героев; можно заключить,

что он выражен с помощью тропического комплекса (конвергенции), включающего в себя метафору и сравнение. Проследите, как вводится и развертывается этот комплекс, как чередуются и соединяются между собой метафоры и сравнения в его составе.

3. Что преобладает в тропическом комплексе первого абзаца — предмет сравнения (любовь) или его образ (оазис — вода, зелень)? Какими реальными чертами обогащается образ оазиса?

4. Метафорический образ первого абзаца складывается из двух частей: ожидаемого (мираж) и прекрасной реальности. Что можно заключить из этой двойственности о содержании романа?

5. Во второй части отрывка Джен рассматривает свою плетеную корзинку: ей страшно видеть лицо Джемса, находящегося в беспомощности. Что она видит в камыше, из которого сплетена корзинка? Как связаны реальный образ корзинки и метафора первого абзаца? Какой стилистический прием применяет здесь автор?

6. Какую роль в данном тексте играет зеленый цвет? Сравните осмысление зеленого цвета в тексте и его символику в английском языке.

Продолжая анализ образных средств в прозаическом тексте, обратимся к отрывку из знаменитого романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». Отрывок представляет собой самое начало романа и определяет его тон, изображая атмосферу утонченной красоты, в которой живут и действуют его персонажи. В тексте есть случаи сравнения, метафоры, метонимии, заслуживающие внимания. Интересно также выделение деталей, порой заслоняющих целое. Наконец, текст может быть рассмотрен как пример статического описания.

Oscar Wilde

THE PICTURE OF DORIAN GRAY

The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn.

From the corner of the divan of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of a laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of a beauty so flame-like as theirs; and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, producing a kind

of momentary Japanese effect, and making him think of those pallid jade-faced painters of Tokio who, through the medium of an art that is necessarily immobile, seek to convey the sense of swiftness and motion. The sullen murmur of the bees shouldering their way through the long unmown grass, or circling with monotonous insistence round the dusty gilt horns of the straggling woodbine, seemed to make the stillness more oppressive. The dim roar of London was like the bourdon note of a distant organ.

Вопросы и задания

1. Перечислите предметы, упомянутые в описании, и разбейте их обозначения на тематические группы. Какая из них преобладает?

2. Выберите из текста эпитеты, сравнения, тропы. К какой из тематических групп текста они преимущественно относятся? Какова их эмоциональная окраска?

3. Проанализируйте эпитет *jade-faced* (*jade* — нефрит); определите его непосредственный смысл и коннотации (оттенки значения, ассоциации, вызываемые словом).

4. Проанализируйте сочетания *the heavy scent of the lilac* и *the dim roar of London*. Каковы значения эпитетов в этих сочетаниях и как они переводятся на русский язык?

5. Какие тропы соединяются в словосочетании *the burden of a beauty as flame-like as theirs*?

6. Описывая тени птиц на занавесках, автор обращается для сравнения к японскому искусству. Как это сравнение связано с течениями в искусстве конца XIX века (время написания романа)? Как оно соотносится с содержанием книги?

7. Обратите внимание на использование деталей в описании. Через какие детали вводится в повествование один из главных персонажей романа лорд Генри Уоттон?

8. Прокомментируйте использование деталей при описании мастерской художника. Обратите внимание на репрезентирующие детали: растение золотой дождь дается через отблеск (*gleam*), птицы показаны как тени и т. п. Описывается ли мастерская вообще или в один определенный летний день? Как этот метод описания связан с импрессионизмом — близким автору направлением в живописи?

9. Анализируемый текст представляет собой описание, то есть имеет статический характер. Какой артикль преобладает в этом описании? Каким образом употребление артиклей (а также местоимений, собственных имен и географических названий) соотносится со смыслом целого?

10. Есть ли в тексте указания на движение? Вносят ли они в содержание текста подлинную динамику, то есть продвижение во времени?

Изображение целого через детали мы находим также в отрывке из рассказа современной английской писатель-

ницы Сьюзен Хилл «Альбатрос» (1970), но и цель приема, и его эффект здесь совершенно иные. Рассказ представляет собой трагическую историю Дункана Пайка, подростка, задержавшегося в умственном развитии, которого больная мать, прикованная к инвалидному креслу, держит при себе, в изоляции от окружающего мира. Дункан с детства одержим одним желанием: быть со всеми, быть, как другие. Сверстники смеются над ним, называют дурачком, но один из них, Тед Флинт, проявляет к нему симпатию, он не считает его хуже других и надеется помочь ему жить настоящей жизнью. Для Дункана же Тед Флинт является недостижимым идеалом. В одном из эпизодов рассказа Тед Флинт предложил Дункану отправиться вместе с ним в лодке на ловлю рыбы. Дункан был счастлив, но в последний момент испугался и убежал. В отрывке говорится о том, как Дункан наблюдает возвращение Теда Флинта, затем идет беседа двух мальчиков.

В повествовании соединены две разных манеры: внутренний монолог героя рассказа и объективное описание окружающей действительности, данное в основном через детали. В описании очень мало тропов и сравнений, детали объективны и конкретны. Обращает на себя внимание мультисенсорность деталей, то есть их принадлежность к различным областям чувственного восприятия. Подобный способ описания, очевидно, связан с точкой зрения в повествовании: оно ведется в третьем лице, но все происходящее как бы пропущено через восприятие центрального персонажа Дункана Пайка.

Susan Hill

THE ALBATROSS

At first, there was nothing, as far as he could see on the heaving, steely water. A fine rain had started, blowing into his face from off the sea. He stood by one of the stakes, screwing his eyes up to look ahead. Then, out of nowhere, the boat appeared coming in fast towards the shore and pitching, like a train on a switchback. Ted Flint was standing up, his bright yellow oilskin like a beacon against the sky.

Down at the water's edge, Davey Ward stood, waving his arms up and down to guide the boat in. It would have been all right, Duncan thought, he's here, he has come back. It would. I could have gone. He wanted to cry, and he wanted to go and hide in the alleys, out of sight of Ted Flint's eyes, the jeers of the other men. But he did not move, he stayed, looking on, needing to be by the sea.

The boat came in on the swell of a wave, and there was the scrape of the wood grazing to a halt on sand and shingle. Duncan saw the water streaming down off Ted Flint's oilskins. His bare hands were purple as plums, laying down the planks to guide the boat up. Someone shouted from the huts and he shouted back, but the words were lost on the wind. Duncan thought, they are friends, they help him, men shouting like that to one another, asking questions and answering, knowing the right things to say. I could have gone, they would have been shouting down to me.

He pictured the inside of the huts, and himself, standing there, and drinking tea and rum, his own red hands around the steaming mug, being one of the others. There was nothing else he wanted.

The cut from the trowel * throbbed across his bare knuckles. It was raining harder, his mother would be wanting tea. He thought suddenly of how much he left her alone. But he would have changed that, some way, if he could, and she had never let him. "Mrs. Ward might come," he had told her, in the weeks after her accident, "Mrs. Napp sent this... Mrs. Carr asked... Old Beattie would push you out... Mrs. Ward might come..."

But she would have none of them. Send them away, don't answer the door, don't take it, no, no, we don't need them, we can manage. And she had taught him to manage, the house and caring for her, and then his job at the Big House, after he left school.

"Blood's thicker than water... We keep ourselves to ourselves in this town... You're not my son for nothing, Duncan Pike."

Besides, he was too young and simple, she said, if anyone came and sat with her in his place, what good would that do, where would he go? "I bore you, I bred you, you'd not have managed anything without me."

So he should go back to her now. He wondered what things went on inside his mother's head, as she sat all day in her wheelchair, doing the white crochet. He did not know what comparison there might be with others, or with himself, and his own muddled thoughts and feelings, he mended a hammock or dug over the Big House garden, he did not know anything about any other people.

He should go back now. There was a fine cobweb of raindrops over his jersey, clinging to the hairs on the surface of the wool.

"You're a case,* Duncan Pike! Daft beggar!"

Ted Flint had come out of the hut again, and down the beach towards him.

"You!"

But he spoke mildly enough. "That's only a bit choppy," he said now, looking at the sea, "Nothing to hurt you."

Duncan looked up, rubbing his fingers anxiously about on the wooden stake. Ted Flint's expression was strange to him, sharp and mocking, but at the same time friendly, genial, as though none of it mattered.

"You'd be all right on the boat, you'd do, give yourself half a chance. I'd shape you."

He said nothing.

"That's getting up, though." The sky was darkening.

"Want a fish for your tea then, our Duncan?"

His eyes were wide open, glinting with amusement. Duncan felt wary, remembering. But it was Ted Flint. "It's not... I can't. No. Wednesday's fish day, we buy our fish on Wednesdays."

"Not buy. I asked you if you wanted a fish, not buy it. I'm giving you one, aren't I?"

He walked off, back into the hut, and came out again a moment later, standing on the step and holding out a package. "Hey up, then!" Duncan hesitated, then made his way very slowly across the shingle. In two of the other huts, he could see lights on, the shadows of the men, knew that they watched him.

"Herring that is, make you grow up a big lad."

After a moment, Duncan took the parcel. The paper was wet already from the fish inside.

"Come out and catch it yourself," Ted Flint said, "next time."

Duncan turned. His limbs felt queerly heavy, and his head light, his ears singing. He had to make an effort to lift his feet up and put them down again, to get himself over the shingle. He carried the newspaper parcel just as Ted Flint had given it to him flat across his outstretched hands. Next time, he had said, come and catch it for yourself next time. Next time, next time, next time...

When he reached the cottage and stood beside the unfinished wall in the drizzle, he remembered that he had not thanked Ted Flint for the fish.

the cut from the trowel — Дункан порезался мастерком, перекладывая кирпичную стену возле своего котеджа (см. ниже: the unfinished wall).

you're a case — ты ненормальный (a case = a mental case)

Вопросы и задания

1. Выделите детали, с помощью которых изображаются: а) море, б) дождь, в) возвращение лодки, г) Тед Флинт, д) подарок, который он дал Дункану (рыба). К каким областям чувственных восприятий относятся эти детали?

2. Помогают ли вам эти детали ярче представить себе изображаемое? Проанализируйте под этим углом зрения словосочетания: hands... purple as plums; a fine cobweb of raindrops over his jersey; wet already from the fish inside.

3. Разберите отрывок с точки зрения типов повествования: авторская речь, прямая речь, несобственно-прямая речь (внутренний монолог). Всегда ли прямая речь в данном тексте выделяется знаками препинания? В каких случаях такое выделение отсутствует? (Сравните текст в этом плане с данным выше отрывком из рассказа Капоте *Master Misery*.)

4. При описании внутреннего мира героя очень редко встречаются прямые обозначения чувств, переживания передаются как бы со стороны, часто через детали, что объединяет эти отрывки текста с описаниями окружения. Как можно истолковать этот способ передачи мыслей и чувств в связи с точкой зрения в повествовании и содержанием текста?

5. Вдумайтесь в содержание отрывка. Согласны ли вы с мнением миссис Пайк, считающей своего сына совершенно беспомощным и умственно неразвитым, или же вам ближе взгляд на него Теда Флинта (you'd be all right)? Дайте обоснование вашей точки зрения, опираясь на текст.

6. Относится ли содержание рассказа только к ущербным личностям вроде Дункана Пайка, или ему можно дать более расширенное толкование? Какое именно?

Для рассмотрения проблемы образа автора (а также связанного с ним образа читателя) мы сочли целесообразным дать отрывок из романа писателя прошлого века Энтони Тrollope (1815—1882) «Он знал, что он прав», впервые опубликованного в 1868 году. Этот роман, как и остальные произведения автора, можно определить как социально-психологический. В романе выступает большое число персонажей и переплетается много сюжетных нитей. Приближаясь к концу повествования, автор в традиционной манере прямо обращается к читателям; он как бы собирает сюжетные нити (за исключением главной — отношений между лордом Тревельяном и его женой) в одно целое и дает прогноз относительно развязки каждой из них. Примечательно, что не все эти прогнозы оказываются верны. Иногда автор намекает на ложную развязку, посмеиваясь над читателями и заодно над шаблонными романами, которые они привыкли читать. В этом проявляется в общем та же авторская позиция, какая была обнаружена при анализе данных выше отрывков из «Нортэнгерского аббатства» Джейн Остин и «Ярмарки тщеславия» Теккерея, но предлагаемые читателю ложные развязки представляют собой индивидуальный прием, принадлежащий Тrollope. Так, ложны все намеки на дальнейшую судьбу Хью Стэнбери, молодого героя романа.

Anthony Trollope

HE KNEW HE WAS RIGHT

Chapter LXXXVIII

We must now go back to Exeter and look after Mr. Brooke Burgess and Miss Dorothy Stanbury. It is rather hard upon readers that they should be thus hurried from the completion of hymeneals in Florence to the preparations for other hymeneals in Devonshire; but it is the nature of a complex story to be entangled with many weddings towards its close. In this little history there are, we fear, three or four more to come. We will not anticipate by alluding prematurely to Hugh Stanbury's treachery, or death, — or the possibility that he after all may turn out to be the real descendant of the true Lord Peterborough

and the actual inheritor of the title and estate of Monk-hams, nor will we speak of Nora's certain fortitude under either of these emergencies. But the instructed reader must be aware that Camilla French ought to have a husband found for her; that Colonel Osborne should be caught in some matrimonial trap, — as, how otherwise should he be fitly punished? — and that something should be at least attempted for Priscilla Stanbury, who from the first has been intended to be the real heroine of these pages. That Martha should marry Giles Hickbody, and Barty Burgess run away with Mrs. Mac Hugh, is of course evident to the meanest novel-expounding capacity; but the fate of Brooke Burgess and of Dorothy will require to be evolved with some delicacy and much detail.

Вопросы и задания

1. Как проявляется авторская ирония и насмешка в описании дальнейшей судьбы Хью Стэнбери? Выделите слова, являющиеся основными носителями иронии.

2. Как следует понимать выражение the instructed reader? Какими чертами наделяется такой читатель? Привлеките к анализу образ „просвещенного читателя“ из романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?».

3. Будет ли, по вашему мнению, полковник Осборн „пойман в западню супружества“? Прокомментируйте выражение иронии в том, что сказано об этом персонаже.

4. Какие еще из предлагаемых развязок представляются вам ложными и почему?

5. Какими чертами характеризуются романы, от которых Троллоп отталкивается в своем обращении к читателям?

Завершая разборы прозаических текстов, обратимся к другому отрывку из романа Рональда Холла «Отпертая клетка». Для разъяснения содержания отрывка необходимо указать, что главный герой романа Алек убежал из тюрьмы Дартмур и скрывается на побережье Корнуолла. Обстоятельства вынудили его покинуть хижину, где он было нашел приют, и он прячется в пещерах на берегу моря. На Корнуолл обрушивается волна холода, море покрывается льдом; Алек обнаруживает, что на мели у берега находится вмерзший в лед молодой кит. Алек, человек с глубокой душой и физически необычайно крепкий, пытается столкнуть кита с мели, но понимает бесполезность этих попыток. Вдруг появляется спасательный вертолет с экипажем из двух человек. Алек знает, что

люди представляют для него опасность, но все же выходит из укрытия и призывает вертолетчиков на помощь — не себе, а киту. Общими усилиями им удастся спасти животное; один из вертолетчиков называет спасение кита „операцией Моби Дик“. Не только эта аллюзия, но и все содержание текста приводит на мысль классическую параллель из романа Г. Мелвилла. Но если в романе «Моби Дик» кит выступает как злейший враг человека, то в книге, написанной в наши дни, человек рискует своей свободой, а может быть, и жизнью для спасения кита. Алек смотрит на кита как на личность (person). Между ним самим и животным есть глубокая общая черта: оба они стремятся к свободе и не могут без нее существовать.

К этому тексту мы не даем вопросов и заданий. Предполагается, что анализ будет комплексным, что будут учтены различные аспекты текста. В то же время составитель пособия считает необходимым, чтобы было произведено детальное сравнение нижеследующего отрывка с данным выше отрывком из романа Г. Мелвилла «Моби Дик», описывающим появление белого кита. Сравнение должно идти как по линии содержания, так и по линии его языкового воплощения.

Ronald Hall

THE OPEN CAGE

The whale's gray back stuck out of the fog, jutting up in the flatness. The edge of his ice floe touched it. He flung himself on to it, and slid off. He laughed with relief, the sea only reached his thighs. Both of its eyes were open, one just below water-ice, the other level with his face. They were watching him, very aware of him. And, in fact, they were calm.

[...]

Its mouth had opened a little. He saw its great tongue lift and fall once. He knelt, reached forward, rubbed the creature's tongue gently with his flat hand. Its eyes closed. The warmth of its tongue made him feel the deep-sea, far-star oriented bulk of life inside the inert, dull hide. The mouth closed gently on his wrist, the rows of small teeth fixing on to it. He crouched, icy, closed his own

eyes, saw the life inside the whale, the organs and channels of its blood and spirit, where the dark freedom of ocean deep and the spouting light of space flowed, a heart bigger than his head pumping into ventricles wide as his wrist; the pitch black life without sound, the great glides through forever still black waters enwrapping its belly and spleen; until, surfacing into space, flinging clear out of the ocean, at the sun, light poured an ocean of joy in through... he opened his eyes and so did the whale ... in through these eyes.

Slowly he withdrew his hand and said to the whale, "You need a high tide, whale. Do you watch me, thinking I can help? Or are you resigned to things? You feel fixed on the barb of the world, eh? I must look ... No, I've no notion of how you see me, or this white world, whale, whale!" He shouted with all his might. The open eye above water showed no sign of hearing. Alec longed to know if it could hear him.

He stepped back into the water alongside the creature, and, aware of the absurdity, pushed at the great head. The fog grew dense, the icy bite suddenly relaxed. He rested, panting against the young head, its closed eye beside his hand. And the air filled with birds, gulls, crows, rooks, cormorants, shags, kestrels, buzzards, all jerking and wheeling close in the dense fog; all squawking, mewling, croaking, close to his head and the whale's.

Ice was cracking everywhere, movement and noise filling his head, until the sea too began to lift and fall against him, pieces of ice tossing on top of each other, water grabbing at his belly and chest.

"Tide's coming in on a thaw," he shouted to the whale. "You poor great thing, it'll carry you in, leave you to die, to rot!"

A strong westerly wind, eater of snow and ice, came up channel and smashed open the sea. He pushed, absurd again, shouting into the bird's din, "A whale's buoyant! Lift, whale, lift!"

What are birds after? Birds don't eat whales! A whale's not a fish. It's like a man! A whale's like a man, goes down to the bottom and twists on to the sun's back, like a man.

There were waves coming in now, a ground-swell full of ice. Pieces were cutting at him, splintering into his face. He leaned exhausted against the whale, felt its

increased lung swell and fall. Its eye above the water was wider, brighter. It shuddered along its length, gave a convulsive crack with its tail fin, exploding birds, ice, water.

[...]

[...] He heard a drill coming out of the sky, then saw the yellow helicopter dropping through the fog. His old horror of being caught flung him forward, gasping to the rock face. There he crouched. The helicopter came very low, hovering over the whale. It was jerking its tail and flank. They haven't seen me, he thought. I'm all right.

But as the helicopter began to rise he leapt up, ran out, waving his arms, shouting, "Hey! Come down! Hey!"

[...]

He watched the machine land close to him, saw a man jump out.

"You struck down here?" He shook his head.

"Need help?"

Alec began to smile, the deafening engine, sea, wind, this fresh young face, his own efforts with the stranded whale, the blood in his mouth from the bitten tongue were things to smile at.

"Need any help?"

"Can you help a whale?" he shouted back. The airman laughed, turned to the helicopter, pointed to the whale, laughed again.

"People — not whales we're out for. People and boats."

"A whale's a person — like a person."

"Why are you so concerned?" yelled the pilot.

"There's a world-ocean for it to be free in out there — a bit of snowy sand holding it back to die — just a bit of sand. Can you do it?" Alec was beating his arms, lifting his knees, jumping up and down.

"Something to tell when we get back, eh, Ron! How we saved Moby Dick from certain death. Get the lifting chain and shackle ready!"

ПОЭЗИЯ

Самостоятельный разбор поэтических текстов начнем со стихотворения А. Теннисона (1809—1892) *Break, Break, Break* (из цикла *In Memoriam*). Стихи Теннисона,

выдающегося поэта викторианской эпохи, были оценены последующими поколениями критиков и читателей как сентиментальные и не слишком глубокие. Однако в своих лучших произведениях Теннисон проявляет тонкое чувство природы и музыкальность стиха.

Предлагаемое для анализа известное стихотворение отличается простотой, искренностью чувства, выразительностью звучания.

Alfred Tennyson

BREAK, BREAK, BREAK

Break, break, break,
On thy cold gray stones, O Sea!
And I would that my tongue could utter
The thoughts that arise in me.

O well for the fisherman's boy,
That he shouts with his sister at play!
O well for the sailor lad,
That he sings in his boat on the bay!

And the stately ships go on
To their haven under the hill;
But O for the touch of a vanish'd hand,
And the sound of a voice that is still!

Break, break, break,
At the foot of thy crags, O Sea!
But the tender grace of a day that is dead
Will never come back to me.

Вопросы и задания

1. На основе какого размера построено стихотворение? В чем заключаются отступления от этого размера?

2. Проанализируйте звуковую выразительность первого стиха первой и заключительной строф стихотворения.

3. Отметьте эмотивные и архаически-торжественные синтаксические конструкции текста.

4. Стержневым в стихотворении является образ моря, разбивающегося о скалы. Считаете ли вы этот образ символическим? Если да, то что он символизирует? (Напомним, что море в английской поэзии, а иногда и прозе может выступать как символ смерти, еди-

нения человека с природой, всего мира; могут быть и другие толкования символики моря.)

5. Найдите перевод разбираемого стихотворения, сделанный С. Я. Маршаком, и сравните этот перевод с оригиналом.

В первом разделе пособия рассматривалось употребление свободного стиха в современной поэзии. Поэтическая форма вообще, а особенно в современную эпоху, бывает настолько оригинальной, что можно назвать ее экспериментальной. Рассмотрим в этом плане стихотворение *The Locust Tree in Flower* американского поэта Уильяма Карлоса Уильямса, чьи стихи уже разбирались выше.

William Carlos Williams

THE LOCUST * TREE IN FLOWER

Among
of green

stiff
old
bright

broken
branch
came

white
sweet
May *

again

locust (tree) — ложная акация, колючее дерево или кустарник (*Robinia*) из семейства бобовых. Робиния ценится за твердое дерево, используется также для живых изгородей; очень декоративны ее ароматные белые цветы, образующие большие кисти.

May — в стихотворении реализуется многозначность слова: 1) месяц май, 2) расцвет жизни человека, 3) белые цветы, особенно боярышник.

Вопросы и задания

1. Какой стилистический эффект достигается вынесением каждого слова стихотворения в отдельную строчку?
2. Запишите стихотворение в виде связной последовательности слов. Какова структура получившегося высказывания? Какова его ритмика?
3. В стихотворении отсутствуют рифмы; есть ли в нем какие-либо другие виды звукового подбора?
4. Какой смысловой контраст образует основу стихотворения? Какие противопоставленные признаки составляют этот контраст?
5. Относится ли стихотворение только к цветению дерева, или оно может получить расширенное толкование? Если да, то какое именно?

Современная поэзия, как правило, отличается высокой метафоричностью. Рассмотрим в этом плане стихотворение известной американской поэтессы Денизы Леввертов «Одинокий человек». В стихотворении дается полный внутренней жизни пейзаж — долина на закате; одинокий наблюдатель присутствует в стихотворении в виде огромной тени.

Denise Levertov

LONELY MAN

An open world
 within its mountain rim:
trees on the plain lifting
 their heads, fine strokes
of grass stretching themselves to breathe
the last of the light.
 Where a man
riding horseback raises dust
 under the eucalyptus trees, a long way off,
 the dust

is gray-gold, a cloud
 of pollen. A field
 of cosmea turns
 all its many faces
of wide-open flowers west, to the light,

It is your loneliness
your energy

baffled in the stillness
 gives an edge to the shadows —
 the great sweep of mountain shadow,
 shadows of ants and leaves
 the stones of the road each with its shadow
 and you with your long shadow
 closing your book and standing up
 to stretch, your long shadow-arms
 stretching back of you, baffled.

Вопросы и задания

1. Выделите метафоры, описывающие деревья и травы. К какому виду метафор они относятся?
2. Прокомментируйте употребление глагола *to stretch* в начале и конце стихотворения (в применении к траве и к тени человека).
3. Какой приблизительно отрезок времени проходит между началом и концом стихотворения? Идет ли время стиха быстро или медленно? (Для ответа следует обратить внимание на описание движений, на детализацию в описаниях предметов.)
4. Является ли одинокий человек действительно одиноким в том мире, который дается в образах стихотворения?

Последним мы предлагаем для разбора стихотворение Уильяма Шекспира, называемое «Зима» (песня шута из комедии «Бесплодные усилия любви»). В этом стихотворении дается яркая, реалистическая картина зимы: критики сравнивают это знаменитое описание с картинами фламандской школы. Зима с ее холодом и ветром представлена в контрасте с уютной, веселой кухней, где готовится ужин; все стихотворение проникнуто юмором и удивительной жизнерадостностью. Обращает на себя внимание чрезвычайно тонкая организация стиха: созвучные пары рифм, симметрия строф, рефрен с подражанием крику совы. Интересно также изображение деревни зимой как чего-то совершенно конкретного, где всех знают по именам — пастуха, слугу, кухарку; и в то же время это картина любой деревни елизаветинской эпохи.

William Shakespeare

WINTER

When icicles hang by the wall,
 And Dick the shepherd blows his nail,*
 And Tom bears logs into the hall,

And milk comes frozen home in pail,
When blood is nipped, and ways be foul,
Then nightly sings the staring owl,
 To-wit-to-who!
 A merry note,
while greasy Joan doth keel * the pot.

When all around the wind doth blow,
And coughing drowns the parson's saw,*
And birds sit brooding in the snow,
And Marian's nose looks red and raw,
When roasted crabs * hiss in the bowl,
Then nightly sings the staring owl,
 To-wit-to-who!
 A merry note,
While greasy Joan doth keel the pot.

blows his nail — очевидно, дует на руки, чтобы их согреть

keel — охлаждать (слово того же корня, что cool)

saw — изречение, т. е. проповедь

crabs — crab apples (дикие яблоки или же зимний сорт — небольшие кислые яблоки красного цвета)

Вопросы и задания

1. Выделите реалистически-бытовые и комические детали в описании зимы.

2. Найдите такие же сниженные детали в описании кухни.

3. Какую эмоциональную ноту вносит в текст крик совы?

4. Проанализируйте роль определенных артиклей и собственных имен в создании картины уютного, знакомого мирка, в котором простая радость жизни торжествует над зимней стужей.

5. В чем особенность рифмовки стихотворения? (Обратите внимание не только на перекрестно рифмующиеся, но и на нерифмованные строчки.)

6. Подходит ли стихотворение «Зима» для исполнения в виде песни? Какие черты уподобляют его песне? Есть ли в нем, по вашему мнению, особенности, неподходящие для песенного исполнения?

7. Как было отмечено, образы текста имеют сниженный, натуралистический характер; тем не менее это знаменитое стихотворение, вошедшее в хрестоматии и вызывающее интерес критики. В чем, по вашему мнению, заключается секрет успеха стихотворения? Можно ли сказать, что это, несмотря на прозаичность темы, истинная поэзия?

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
-----------------------	---

ЧАСТЬ I. ПОЭЗИЯ

Раздел 1

Звуковая сторона поэтической речи	5
---	---

Раздел 2

Использование экспрессивных возможностей грамматических явлений	34
---	----

Раздел 3

Использование лексики	49
---------------------------------	----

Раздел 4

Тропы	58
-----------------	----

Раздел 5

Поэтический текст как модель действительности	77
---	----

ЧАСТЬ II. ПРОЗА

Раздел 1

Использование функциональных стилей	83
---	----

Раздел 2

Фонетический аспект речи	102
------------------------------------	-----

Раздел 3

Стилистические возможности грамматического строя языка	109
--	-----

Раздел 4

Использование системной организации лексики	136
---	-----

Раздел 5

Тропические средства	151
--------------------------------	-----

Раздел 6

Построение содержания текста	184
--	-----

ЧАСТЬ III. ТЕКСТЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

Проза	238
Поэзия	264

Нана Федоровна Пелевина

**СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Редактор *Н. Н. Тихонов*
Обложка художника *Л. А. Яценко*
Художественный редактор *В. Б. Михневич*
Технический редактор *Л. Ф. Лаврентьева*
Корректор *Н. И. Зисман*

ИБ № 3467

Сдано в набор 14.09.79. Подписано в печать 21.04.80. Формат 84×108^{1/32}. Бум. тип. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 14,28. Уч.-изд. л. 14,42. Тираж 26 000 экз. Заказ № 3020. Цена 50 коп.

Ленинградское отделение ордена Трудового Красного Знамени издательства «Промсвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 191186, Ленинград, Д-186, Невский пр., 28.

Отпечатано с матриц ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского производственно-технического объединения «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15 в типографии им. Анохина Управления по делам издательства, полиграфии и книжной торговли Совета Министров КАСР, 185630, Петрозаводск, ул. «Правды», 4.