

Содержание

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

- § 1. Предмет и задачи стилистики
- § 2. Лингвостилистика и литературоведческая стилистика. Уровни анализа
- § 3. Стилистика от автора и стилистика восприятия
- § 4. Стилистика восприятия как стилистика декодирования. О применении теории информации к проблемам стилистики
- § 5. Квантование
- § 6. Текст как предмет изучения стилистики
- § 7. Способы анализа художественного текста. Контекст
- § 8. Интертекстуальность
- § 9. Стилистическая функция
- § 10. Выразительные средства языка и стилистические приемы. Норма и отклонение от нормы
- § 11. Типы выдвижения
- § 12. Теория образов
- § 13. Тропы
- § 14. Эпитет
- § 15. Полуотмеченные структуры
- § 16. Текстовая импликация

ЛЕКСИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА

- § 1. Слово и его значение
- § 2. Денотативное и коннотативное значение. Эмоциональная, оценочная, экспрессивная и стилистическая составляющие коннотации
- § 3. Совмещение эмоциональной, экспрессивной, оценочной и стилистической коннотаций
- § 4. Экспрессивность на уровне словообразования
- § 5. Семантическая структура слова и взаимодействие прямых и переносных значений как фактор стиля

- § 6. Использование многозначности слова в сочетании с повтором
- § 7. Синонимический и частичный повтор
- § 8. Декодирование художественного текста при помощи лексического анализа. Тематическая сетка

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ НА УРОВНЕ МОРФОЛОГИИ

- § 1. Транспозиция разрядов существительного
- § 2. Стилистический потенциал форм генитива и множественного числа
- § 3. Стилистические функции артикля
- § 4. Противопоставления в системе местоимений как фактор стиля
- § 5. Разные способы усиления прилагательных
- § 6. Стилистические возможности глагольных категорий
- § 7. Наречия и их стилистическая функция

СИНТАКСИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА

- § 1. Общие замечания
- § 2. Необычное размещение элементов предложения — инверсия
- § 3. Переосмысление, или транспозиция, синтаксических структур
- § 4. Транспозиция синтаксических структур с ограниченными возможностями лексического и морфологического варьирования
- § 5. Экспрессивность отрицания
- § 6. Средства синтаксической связи
- § 7. Виды и функции повторов
- § 8. Синтаксические способы компрессии (пропуск логически необходимых элементов высказывания)
- § 9. Синтаксическая конвергенция
- § 10. Актуальное членение предложения
- § 11. Текстовый уровень.
- § 12. Текстовый уровень.

ФОНЕТИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА

- § 1. Исполнительские фонетические средства
- § 2. Авторские фонетические стилистические средства

§ 3. Аллитерация и ассонанс

§ 4. Рифма

§ 5. Ритм

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ГРАФИКИ

§ 1. Взаимодействие графики и звучания. Пунктуация

§ 2. Отсутствие знаков препинания

§ 3. Заглавные буквы. Особенности шрифта

§ 4. Графическая образность

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СТИЛИСТИКА

§ 1. Языковая система, функциональные стили и индивидуальная речь

§ 2. Основные противопоставления на уровне нормы

§ 3. Торжественно-возвышенная лексика и поэтический стиль

§ 4. Научный стиль

§ 5. Газетный стиль

§ 6. Разговорный стиль

§ 7. Взаимодействие стилистической окраски слова с контекстом

§ 8. Использование функционально окрашенной лексики в художественной литературе

§ 9. Использование просторечия и диалекта

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

§ 1. Предмет и задачи стилистики

Стилистикой называется отрасль лингвистики, исследующая принципы и эффект выбора и использования лексических, грамматических, фонетических и вообще языковых средств для передачи мысли и эмоции в разных условиях общения.

В этой главе будут рассмотрены различные принципы подразделения этой обширной и разветвленной науки: стилистика языка и стилистика речи, лингвостилистика и литературоведческая стилистика, стилистика от автора и стилистика восприятия, стилистика декодирования и др.

Стилистика языка исследует, с одной стороны, специфику языковых подсистем, называемых функциональными стилями и подъязыками и характеризующихся своеобразием словаря, фразеологии и синтаксиса, и, с другой стороны, — экспрессивные, эмоциональные и оценочные свойства различных языковых средств. **Стилистика речи** изучает отдельные реальные тексты, рассматривая, каким образом они передают содержание, не только следуя нормам, известным грамматике и стилистике языка, но и на основе значащих отклонений от этих норм.

Для того чтобы яснее представить себе предмет стилистики, заметим, что в разных ситуациях язык как средство общения используется по-разному. Сообщение об одном и том же факте действительности может принимать разные формы в зависимости от того, например, происходит ли общение в официальной, деловой или бытовой обстановке, от того, каковы социальная принадлежность собеседников и отношения между ними, от того, каково субъективное, эмоциональное отношение говорящего к предмету разговора, и от того, наконец, как он расценивает обстановку. Все эти прагматические факторы коммуникативной ситуации факультативны, т. е. в акте общения они необязательно проявляются все одновременно.

При толковании текста важно помнить, что **информация** в речи может быть двух видов:

а) информация, не связанная с обстановкой акта коммуникации, а составляющая самый предмет сообщения;

б) информация дополнительная, связанная с условиями и участниками акта коммуникации.

Рассматривая, соответственно, информацию, содержащуюся в сообщении на уровне слов, можно заметить, что слова, наряду с **денотативным значением**, указывающим на предмет речи, имеют еще **коннотативное значение (коннотации)**, которое складывается из эмоционального, экспрессивного, оценочного и функционально-стилистического компонентов. Так, например, слова *girl, maiden, lass, lassie, chick, baby, young lady* имеют одинаковое денотативное значение и могут называть одну и ту же девушку, но употребление того или иного слова из этого ряда будет определяться не только и не столько свойствами самой девушки, сколько отношением к ней говорящего и социальной ситуацией. Первое из этих слов *girl* стилистически нейтрально и является доминантой всего синонимического ряда, т. е. может заменить все остальные. Узуальных, закрепившихся в языке коннотаций оно не имеет. Все остальные слова этой группы имеют какую-нибудь коннотацию. *Maiden* — архаичное и поэтическое слово. *Lass* и особенно *lassie* имеют эмоциональную коннотацию: это ласковые слова, кроме того, они принадлежат диалекту. Богаты коннотациями и другие слова ряда. *Chick* и *baby* принадлежат сленгу, причем *baby* имеет положительную оценочную коннотацию, обозначая преимущественно хорошенькую девушку. *Young lady* нередко иронично. Как денотативные, так и коннотативные значения могут быть узуальными языковыми и окказиональными, т. е. зависеть от контекста. Коннотации как часть лексического значения не следует смешивать с ассоциациями, которые может вызывать в данной культуре обозначаемый предмет и которые называются импликационными связями или импликационалом. Обо всем

этом будет подробно сказано в главе о лексической стилистике.

Указанное различие двух типов информации можно представить себе и в несколько ином плане, а именно исходя из **функций языка**. Первый вид информации связан с интеллектуально-коммуникативной функцией языка. Второй, т.е. дополнительная информация (ее также называют прагматической), — со всеми остальными функциями, а именно: с эмотивной функцией, т.е. с передачей чувств говорящего, с волюнтативной функцией, т.е. с волеизъявлением и побуждением адресата к желаемому действию, аппелятивной функцией, т.е. привлечением внимания слушателя, побуждением его к восприятию сообщения, с контактоустанавливающей функцией — в ситуациях, когда целью высказывания является не передача сообщения, а только проявление внимания к присутствию другого лица (например, в формулах вежливости), и, наконец, с эстетической функцией, т.е. воздействием на эстетическое чувство. Разные авторы (К. Бюлер, Р. Якобсон и другие) предлагали разные классификации функций языка. Однако предложенная выше классификация оказывается достаточно полной для рассматриваемого в стилистике круга вопросов, и поэтому ею можно ограничиться.

В последнее десятилетие эти вопросы вошли в компетенцию прагмалингвистики. Интерес к изучению языка в прагматической функции непрерывно растет, но не следует забывать, что прагмалингвистика находится в стадии становления, а функционирование языка как важнейшего средства общения всегда составляло основу языкознания.

Задачей стилистического описания и стилистического анализа текста является рассмотрение взаимодействия предметно-логического содержания сообщения, т.е. **информации первого рода с информацией второго рода**, т.е. с проявлениями эмотивной, волюнтативной, аппелятивной, контактоустанавливающей и эстетической функций языка, с выражением субъективного отношения говорящего к предмету высказывания, собеседнику и ситуации общения. Стилистическое описание требует

рассмотрения текста во всем богатстве текстовых, языковых и экстралингвистических связей, изучения взаимодействия коннотативных и денотативных значений слов и конструкций, их связей и их роли в художественном целом.

Важно подчеркнуть, что, признавая возможность разграничить информацию первого и второго рода, денотативные и коннотативные значения, субъективное и объективное в сообщении, мы делаем это только для целей анализа, для удобства познания; в действительном же тексте они образуют единство, разные стороны одного целого, и ни о каком двойственном характере стиля, ни о каком делении на форму и содержание они не говорят. Чтобы пояснить задачи стилистики примером, обратимся к стилистическому анализу начала оды П.Б. Шелли «К жаворонку».

TO A SKYLARK

Hail to thee, blithe spirit!

Bird thou never wert, That from heaven, or near it,

Pourest thy full heart In profuse strains of unpremeditated art. Higher still
and higher,

From the earth thou springest, Like a cloud of fire;

The blue deep thou wingest, And singing still dost soar, and soaring ever
singest.

Поэт называет птицу «счастливым духом», обожествляет ее. Это же признание у птицы сверхъестественной божественной силы подчеркивается появлением возвышенного слова *heaven*, а не его нейтрального синонима *sky*. Дело в том, что в число значений слова *heaven* входит значение *сфера, где обитают боги*. Лингвисты называют такой тип значения **отраженным**. Явление отраженного значения состоит в том, что когда многозначное слово употреблено в одном из своих вариантов, то другие его значения могут оказаться не полностью элиминированными, особенно, если эти другие варианты имеют ярко выраженные коннотации. В данном случае, хотя *heaven* употреблено в значении *небо*, читатель знает о существовании у него

мифологического варианта; так получается некоторое семантическое согласование со словом *spirit*, что усиливает торжественность и приподнятость тона.

Предметно-логическая информация состоит в том, что высоко в небе парит и поет свою песню жаворонок. Но содержание строфы этим не исчерпывается. Образ, выбранный П.Б. Шелли, и форма его воплощения говорят о настроении и мирозерцании поэта. Обращение к жаворонку звучит торжественно благодаря коннотациям употребленных слов и форм. Лингвистический подход помогает стилисту обратить внимание на лексический архаизм *hail* и архаические грамматические формы второго лица единственного числа: *to thee, thou never wert, pourest thy heart, thou springest, thou wingest, thou singest*.

В маленькой птице, поднявшейся высоко в небо, мы видим дух жизни и свободного творчества. Тема искусства вводится системой образов и употреблением слова *art*: в своей песне птица изливает свое сердце в богатых мелодиях непосредственного искусства (*in profuse strains of unpremeditated art*). Читатель ассоциирует с этим взлетом птицы высокое назначение поэта. Сравнение с облаком огня относится и к птице, и к поэту. Ода проникнута радостью жизни. Восхищение единством и красотой природы выражается не только в словах, но и в самом ритме оды, и читатель не может не ощутить этого.

Концентрируя внимание на взаимодействии выбора образов, слов, морфологических форм, синтаксических структур при передаче содержания, мы можем глубже проникнуть в суть произведения и составить себе понятие о мировоззрении и настроении, выраженных в оде¹.

Роль читателя состоит в глубоком и тонком понимании литературного текста и сопереживании. Величайший художник слова Л.Н. Толстой писал: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и

переживают их»².

Американский ученый М. Риффатер, пользуясь понятиями и терминологией современной теории связи и теории информации, дает обобщенную формулировку задач стилистики, определяя ее как науку, которая изучает те стороны высказывания, которые передают лицу, принимающему и декодирующему сообщение, образ мыслей лица, кодирующего сообщение³.

Так возникает термин **стилистика декодирования**. Противопоставлению стилистики от автора (стилистика кодирования) и стилистики восприятия (стилистика декодирования) посвящен в дальнейшем специальный параграф. Нам предстоит неоднократно пользоваться теоретико-информационной трактовкой стилистических проблем. Здесь же необходимо указать, что, принимая предложенный М. Риффатером термин «стилистика декодирования», мы считаем его формулировку неполной. В действительности, как ясно из слов Л.Н. Толстого, сообщение, заключенное в произведении искусства, передает декодирующему не только образ мыслей, но и чувства отправителя сообщения. Задача стилистики декодирования, представленной в этой книге, состоит в том, чтобы помочь развитию высокой культуры чтения на основе изучения кодов литературы и создания некоторого подобия алгоритмов декодирования для разных уровней языка. Подробнее о кодах как о системах значимых единиц и правил их соединения при передаче сообщений по заданным каналам речь пойдет ниже, в § 4. Здесь мы заметим только, что язык художественного произведения образует целую систему кодов, важнейшим из которых является тот национальный язык, на котором написано произведение. Материал для описания этих кодов уже в значительной степени подготовлен в рамках стилистики языка и литературоведческой стилистики, о которых пойдет речь в следующем параграфе.

В заключение данного параграфа необходимо отметить, что понятие код было принято лингвистической наукой далеко не сразу, до сих пор

раздаются голоса, возражающие против употребления этого термина¹. О том недоразумении, на котором это возражение основано, будет сказано ниже. Здесь достаточно отметить, что в работах большинства стилистов этот термин теперь принят как нечто само собой разумеющееся. (См. работы И.Р. Гальперина, Ю.М. Лотмана, В.А. Кухаренко, Е.И. Ризель, Е.И. Шендельс и др., а за рубежом — С. Левина, Дж. Лича, М. Риффатера, Р. Якобсона и очень многих других.)

§ 2. Лингвостилистика и литературоведческая стилистика. Уровни анализа

Стилистику принято подразделять на **лингвостилистику** и **литературоведческую стилистику**, причем существуют разные варианты их объединения и первая может служить базой для второй. При разработке стилистики восприятия необходимы и та и другая. Они становятся двумя аспектами одной проблемы, и надо уметь не только видеть различие, но и единство между ними.

Лингвостилистика, основы которой были заложены Ш. Балли, сравнивает общенациональную норму с особыми, характерными для разных сфер общения подсистемами, называемыми **функциональными стилями** и диалектами (лингвостилистика в этом узком смысле называется **функциональной стилистикой**) и изучает элементы языка с точки зрения их способности выражать и вызывать эмоции, дополнительные ассоциации и оценку. В приведенном выше анализе начала оды Шелли использовался предложенный и разработанный Ш. Балли метод **идентификации**, который состоит в сопоставлении изучаемого элемента текста с логически эквивалентным ему, но стилистически и эмоционально нейтральным элементом. Ш. Балли, однако, использовал этот метод только для лингвостилистики, а к стилистике литературоведческой относился скептически.

Интенсивно развивающейся отраслью стилистики является **сопоставительная стилистика**, параллельно рассматривающая стилистические возможности двух и более языков. Поскольку сопоставительная стилистика неразрывно связана с художественным переводом, она, так же как стилистика восприятия, не может быть изолирована от стилистики литературоведческой².

Литературоведческая стилистика изучает совокупность средств художественной выразительности, характерных для литературного произведения, автора, литературного направления или целой эпохи, и факторы, от которых зависит художественная выразительность. Существует немало работ советских и зарубежных литературоведов по стилистической системе и языку Шекспира, Спенсера, Мильтона, Байрона, Китса и других. Поскольку значительная часть стилистических анализов посвящена разбору художественных текстов, то этой своей частью стилистика входит в поэтику и теорию литературы. **Поэтикой** называется наука о строении литературных произведений и о системе используемых в них эстетических средств¹. Существует и более узкое понимание поэтики как науки, исследующей поэтический язык. В этом случае не стилистика является частью поэтики, а напротив, поэтика есть часть стилистики, которая занимается спецификой использования языка в разных сферах общения, в том числе спецификой языка ученых сочинений, газет, рекламы и т.д. Много труда положили литературоведы на исследование таких проблем поэтического языка, как отношение писателей к родному языку, сближение поэтической речи с живой народной речью, эстетические взгляды писателей, традиция и новаторство в языке писателей, проблема образности, языковой образ автора-повествователя, способы передачи речи персонажей и т.д.²

Подразделение на лингвостилистику и литературоведческую стилистику частично, но не полностью, совпадает с другим важным подразделением, а именно с делением на стилистику языка и стилистику речи, о котором уже говорилось выше. Стилистика речи рассматривает не

только художественные, но и вообще любые речевые произведения. Соотношение стилистики языка и стилистики речи является одной из основных проблем известной книги по стилистике под редакцией О.С. Ахмановой. Важнейшее различие между этими двумя типами стилистики состоит в том, что лингвостилистика исследует выразительные возможности языка, а литературоведческая стилистика — особенности использования этих возможностей тем или иным автором, направлением или жанром.

Литературоведческая стилистика, изучая языковые и другие средства литературно-художественного изображения действительности, является, как и поэтика, разделом теории литературы и занимает важное место в истории литературы.

Художественная литература изучается не только стилистикой, но и, прежде всего, историей и теорией литературы, а также эстетикой, психологией и другими науками. Каждая из них имеет свои специфические задачи, свой подход, свой метод рассмотрения, но каждая использует или, во всяком случае, должна использовать результаты, полученные остальными. Осмысление художественного произведения с помощью трех родственных гуманитарных дисциплин: литературоведения, истории и языкознания — позволяет вскрыть общественно-исторические и общественно-идеологические основы индивидуальных стилистических особенностей.

Описывая язык и стиль художественного произведения, стилистика опирается на изучение общественной жизни в период написания произведения, страны, в которой оно создано, культуры и языка эпохи. Задача литературоведческой стилистики — глубокое проникновение в творческий метод автора и в своеобразие его индивидуального мастерства¹. При этом стилистический анализ и последующий стилистический синтез не должны сводиться к историческим, генетическим и другим возможным комментариям. Комментирование необходимо, но оно не заменяет изучения самого произведения как идейно-художественного целого².

Разные авторы предлагают разные способы подразделения

лингвостилистики и литературоведческой стилистики. Для целей данного курса представляется целесообразным подразделение, принятое в лингвистике, а именно: подразделение по уровням на лексическую, грамматическую и фонетическую стилистику.

Это, так сказать, горизонтальное сечение надо дополнить некоторыми общими проблемами: описанием функциональных стилей, теорией образов, теорией контекста и контекстуальных приемов выдвижения, рассмотрением проблемы нормы и отклонений от нее и некоторыми другими.

Подразделение по уровням оправдано потому, что язык, будучи важнейшим средством общения, представляет собой сложную знаковую систему, в которой при ее изучении выделяется несколько подсистем, уровней, или ярусов, каждый из которых имеет свою основную единицу, свою специфику, свои категории. Уровни взаимосвязаны и отдельно друг от друга функционировать не могут. Между единицами одного уровня существуют дистрибутивные отношения и кодовые правила, определяющие их сочетаемость. Между единицами смежных уровней отношения оказываются интегративными: единицы каждого низшего уровня служат как бы кирпичиками, из которых по определенным правилам строятся единицы следующего. В лингвистике не существует единства в отношении классификации, номенклатуры и числа уровней, но само деление по уровням возражений не вызывает, и в стилистике сохраняется наиболее широко распространенное подразделение.

Лексическому уровню соответствует **лексическая стилистика**. Она изучает стилистические функции лексики и рассматривает взаимодействие прямых и переносных значений. Лексическая стилистика, как литературоведческая, так и лингвистическая, изучает оазные составляющие контекстуальных значений слов, и в особенности их экспрессивный, эмоциональный и оценочный потенциал и их отнесенность к разным функционально-стилистическим пластам. Диалектные слова, термины, слова сленга, разговорные слова и выражения, неологизмы, архаизмы, иностранные

слова и т.д. изучаются с точки зрения их взаимодействия с разными условиями контекста. В стилистике находит применение не только описательная синхронная лексикология, но и историческая лексикология, особенно в связи с тем, что некоторые авторы возрождают старые значения слов, и тогда этимологические сведения могут способствовать более полному раскрытию экспрессивности текста. Лексическая стилистика может также изучать экспрессивный потенциал некоторых словообразовательных моделей, некоторых типов сокращений, моделей словосложения и т.д. Каждый раздел лексикологии может дать очень полезные для стилистики сведения. Важную роль в стилистическом анализе играет разбор фразеологических единиц и пословиц.

Грамматическая стилистика подразделяется на **морфологическую и синтаксическую**. **Морфологическая стилистика** рассматривает стилистические возможности различных грамматических категорий, присущих тем или иным частям речи. Здесь рассматриваются, например, стилистические возможности категории числа, противопоставлений в системе местоимений, именной и глагольной стили речи, связи художественного и грамматического времени и т.д. Для английского языка этот раздел только начинает разрабатываться. **Синтаксическая стилистика** исследует экспрессивные возможности порядка слов, типов предложения, типов синтаксической связи. Эта область имеет вековые традиции и богатую литературу. Важное место здесь занимают так называемые фигуры речи — синтаксические, стилистические или риторические фигуры, т.е. особые синтаксические построения, придающие речи добавочную выразительность. К синтаксической стилистике относятся также исследования структуры и свойств абзаца и рассмотрение других структур, размеры которых превышают размеры предложения. Как в лингвостилистике, так и в литературоведческой стилистике много внимания уделяется разным формам передачи речи повествователя и персонажей: диалог, несобственно-прямая речь, поток сознания и другие вопросы, лежащие на границе стилистики и

теории текста, рассматриваются во многих работах.

Фоностилистика, или фонетическая стилистика, включает все явления звуковой организации стихов и прозы: ритм, аллитерацию, звукоподражание, рифму, ассонансы и т.п. — в связи с проблемой содержательности звуковой формы, т.е. наличия стилистической функции.

Сюда же относится рассмотрение нестандартного произношения с комическим или сатирическим эффектом для показа социального неравенства или для создания местного колорита¹.

Художественные закономерности звуковой формы стиха изучаются очень давно, по ним существует богатейшая литература и множество различных теорий. В курсах стилистики обычно даются краткие данные о стиховедении, главным образом по разделу эвфонии (благозвучия) и метрики; в дальнейшем мы их также коснемся, но не как автономных систем, а в плане выявления содержания текста.

Поскольку задачи данного курса не исчерпываются анализом языка произведения, а он должен помочь будущему учителю охватить все элементы формы и содержания литературного текста в их единстве, мы не можем оборвать толкование произведения на чисто лингвистических уровнях. Необходимо учесть и те уровни, которые изучаются литературоведением.

События, идеи, характеры, пейзажи и другие составные части литературного произведения выражаются в словах и предложениях и иначе как словами выражены быть не могут. Для сопоставления языковой подсистемы, представленной разбираемым литературным произведением, с общим языковым узусом периода, в котором это произведение написано, стилисту необходима серьезная лингвистическая подготовка. Анализировать литературный текст можно только с учетом его лингвистической основы и вместе с тем как произведение искусства, не смешивая с фактами действительности, которые в тексте представлены. Поскольку мысли и чувства автора кодируются при помощи языка, то, естественно, и при декодировании надо опираться прежде всего на факты языка. Американские

специалисты по теории литературы Р. Уэллек и А. Уоррен, образно поясняя эту мысль, пишут: «Язык является материалом писателя в самом буквальном смысле слова. Каждое литературное произведение является, так сказать, выборкой из данного языка совершенно так же, как мраморная скульптура может рассматриваться как глыба мрамора, от которой отколоты некоторые куски»¹.

Академик Л.В. Щерба писал, что целью толкования художественных произведений «является показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений. Что лингвисты должны уметь приводить к сознанию все эти средства, в этом не может быть никакого сомнения. Но это должны уметь делать и литературоведы, так как не могут же они довольствоваться интуицией и рассуждать об идеях, которые они, может быть, неправильно вычитали из текста»².

Лингвостилистический анализ литературы выявляет взаимодействие и единство содержания и выражающих его языковых средств. Другими словами, создание высокой культуры чтения требует толкования, объединяющего черты лингвостилистики и литературоведческой стилистики.

Это требует расширенного, по сравнению с приведенным выше, понимания термина **уровень**. В таком расширительном смысле уровень есть иерархическая ступень в организации формы и содержания текста.

При таком подходе литературное произведение может рассматриваться на следующих уровнях, перечисленных ниже таким образом, что каждый предыдущий оказывается содержанием последующего, а каждый **последующий** — формой для предыдущего.

1. Идейно-тематическое содержание литературного произведения — весь комплекс философских, нравственных, социальных, политических, психологических и других проблем и жизненных фактов и событий, которые изображает художник, а также тех эмоций, которые эти факты и идеи в нем вызывают.

2. Композиция и система образов, в которых это содержание раскрывается: фабула, характеры, обстановка. Выражение «раскрывается» привычно, но неточно. В действительности на этом уровне происходит компрессия полученной от жизни информации.

3. Лексическое и грамматическое выражение системы образов — речевые изобразительные и выразительные средства. На этом уровне происходит дальнейшая компрессия информации и ее кодирование.

4. Звучание текста и его графическое изображение, т.е. следующий уровень кодирования.

Приведенный порядок уровней соответствует подходу от автора, читатель идет обратным путем. Он мысленно переводит графические знаки в звуковую речь, далее в слова, оформленные грамматически, затем в образы, чувства и мысли и подходит к строю идей произведения и к их оценке с позиций своего времени и своего мироощущения.

Третий и четвертый уровни требуют для своего изучения научно-лингвистической базы. Эта база должна быть специализированной: особенно важное место в ней занимают лексикология и синтаксис. Морфология, фонетика, этимология, диалектология также могут оказаться необходимыми. Язык текста сравнивается с нормой языка, различными функциональными стилями, диалектами и другими подсистемами языка. Стилистическую функцию языкового элемента в тексте можно установить только зная, в чем его отличие или совпадение с языковой нормой. Это — дело лингвистической стилистики.

Необходимо подчеркнуть, что в тексте все уровни существуют в единстве. Между уровнями, рассматриваемыми лингвистикой и теорией и историей литературы, для читателя пропасти быть не может. Уровни тесно взаимосвязаны и для лингвистики, поскольку современная наша лингвистика исходит из признания общественной природы языка и диалектической связи между его внешней обусловленностью и внутренней структурой. И лингвостилистика и литературоведческая стилистика рассматривают

языковые элементы на фоне их окружения, но для лингвостилистики упор делается на парадигматическом окружении и роли данного элемента в системе языка, а для литературоведческой — на синтагматическом окружении и роли элемента в структуре данного текста.

Стилистическая теория, которой посвящена эта книга, направлена на толкование текста и имеет свои задачи, свои особые проблемы, синтезирующие задачи и проблемы как лингвистической, так и литературоведческой стилистики и непосредственно вытекающие из цитированных выше слов Л.В. Щербы.

В дальнейшем изложении нам предстоит учитывать оба типа отношений.

§ 3. Стилистика от автора и стилистика восприятия

В предыдущем параграфе мы противопоставляли стилистику лингвистическую и литературоведческую и пришли к выводу, что для подготовки будущих преподавателей иностранных языков нужны обе, но с учетом конкретных целей и задач подготовки учителя.

Следующий важный вопрос касается акцента на то или иное направление толкования текста, т.е. выбора точки зрения, с которой рассматривается текст как передаваемое сообщение. Стилистический разбор можно вести, концентрируя внимание либо на движущих силах творческого процесса писателя, т.е. от автора, либо на восприятии самого текста читателем. Первый подход совпадает с литературоведческой стилистикой, его также можно было бы назвать генетическим. Второй представлен в стилистике декодирования.

Для того чтобы показать сущность подхода от автора, обратимся к работе Е.И. Клименко о стиле ранних произведений Дж. Байрона¹. Анализируя XXXVIII строфу первой песни

«Паломничества Чайльд Гарольда», Е.И. Клименко отмечает, что здесь

обобщаются выводы, к которым поэт пришел в результате предпринятого им с целью политического самообразования путешествия по югу Европы. Во время этого путешествия он был свидетелем войны в Испании, боровшейся за свою независимость против Наполеона. Картина боя: топот коней, грохот битвы, обгаренные кровью мечи — перерастает в призыв к оружию. В конце строфы вводится обобщенный образ всадника, олицетворяющий войну:

Hark! Heard you not those hoofs of dreadful note? Sounds not the clang of conflict on the heath? Saw ye not whom the reeking sabre smote, Nor saved your brethren ere they sank beneath Tyrants and Tyrants' slaves? — the fires of Death, The bale-fires flash on high: — from rock to rock Each volley tells that thousands cease to breathe; Death rides upon the sulphury Siroc, Red Battle stamps his foot, and Nations feel the shock. (G. Byron. *Childe Harold's Pilgrimage*)

Продолжая анализ, Е.И. Клименко отмечает, что подобное развитие поэтической мысли — сжатость, пафос, элегическая скорбь по утраченной национальной самостоятельности и динамический эмоциональный призыв к оружию — наблюдается и в других частях поэмы, и приходит к выводу о характерности выбора и трактовки этих тем для поэзии Дж. Байрона. Анализ от автора предполагает выделение его особенностей по сравнению с другими авторами. Стремясь определить, чем отличается использование общенародных языковых средств у изучаемого ею поэта в данный период его творчества, Е.И. Клименко сравнивает его язык с языком А. Попа и его эпигонов и показывает, в частности, как эпитет у Дж. Байрона утратил специфическую для классицистов XVIII века условную отвлеченность.

Такое толкование текста плодотворно, вполне правомерно и с необходимостью вытекает из историко-литературных задач стилистического анализа, но оно не является единственно возможным.

Различие задач стилистики от автора и стилистики восприятия состоит еще и в том, что первая интересуется больше авторами, чем их произведениями, рассматривая произведение как некое следствие, до причин которого нужно доискаться. Стилистика восприятия и, следовательно,

стилистика декодирования рассматривают литературное произведение как источник впечатлений для читателя.

Рассмотрим теперь ту же строфу с точки зрения стилистики получателя речи. Прежде всего читателю бросится в глаза большое эмоциональное напряжение серии быстро сменяющих друг друга вопросов-восклицаний: Неагс! уои по!...? ЗоипсЗз по1 1пе с1ап§...? 8а\у уе по1 \упош...?

Эти риторические вопросы клеймят пассивных, призывают к борьбе. Слова Эеа1:п и Тугап18 подчеркнуты повтором и написанием с заглавной буквы. Слово «смерть» не только повторено само, но еще усилено образным семантическим повтором: геакт§ заЪге зто1е, Ъге1пгеп запк, ггшизапйз сеазе 10 Ъгеагпе.

Главное в строфе: тирания несет смерть и рабство, мириться с ней нельзя.

Пафос создается не только динамикой синтаксических конструкций, но и некоторой архаизацией языка: Ъагк, уе, зтке, Ъге1пгеп, еге.

Всмотревшись в лексику, заметим экспрессивность слов, означающих удары: гюоГз оГ с!геас11и1 по1е, с1ап§ оГсопШсг, зто1е, згатрз газ Гоо1, зпоск.

С ударами ассоциируется и синтактико-ритмическое построение. Образная система строфы конкретна: удары копыт, звон сабель, пожары. В то же время каждый образ символичен и обладает большой обобщающей силой. Особенно грандиозно заканчивающее строфу символическое олицетворение смерти и войны в образах зловещих всадников¹.

Анализ можно было бы продолжить, но и сказанного достаточно, чтобы убедиться в том, что оба пути ведут к одной цели и раскрывают строфу как призыв к битве против тирании. Совпадая по конечным результатам, эти две методики взаимно подтверждают правомерность каждой. В практике анализа их часто комбинируют, но их не следует смешивать.

Литературно-стилистический анализ с точки зрения получателя речи

Ю.С. Степанов называет **стилистикой восприятия**².

Она разработана меньше, чем стилистика от автора, т.е. от отправителя речи, но имеет очень большое значение в свете задач высшей школы.

Для того чтобы предложить обоснованное толкование намерений автора, нужно хорошо знать литературную, культурную, социальную и политическую обстановку эпохи, другие произведения этого же автора, его творческую и личную биографию. Все это входит в компетенцию истории литературы: в истории литературы стилистический анализ и есть прежде всего анализ от автора.

Однако даже при наличии обширных сведений вышеуказанного характера догадки о намерениях автора и утверждения типа «автор хочет сказать», «автор хочет показать», «этот образ введен с целью...» и т.п. часто приводят к произвольным и поверхностным оценкам.

Даже сам писатель далеко не всегда может дать достаточно точные сведения о своих намерениях. Стилистика изучает произведение, а не намерения автора или его биографию. Г.А. Гу-ковский совершенно прав, когда пишет, что ни письма, ни дневники, ни воспоминания писателя или его современников, ни современная писателю критика «не есть доказательство истинности суждений об идейном содержании его произведений... Это только подсобные материалы для исследования»¹. Глубина содержания раскрывается самим текстом.

Интересные соображения по этому поводу находим у уже упомянутых выше американских теоретиков литературы Р. Уэл-лека и А. Уоррена. Они считают, что в тех случаях, когда мы располагаем свидетельством современников или даже прямым заявлением автора о его намерениях, такие данные, хотя их и следует непременно учитывать, не должны связывать современного читателя, их надо расценивать критически в свете того, что дает само произведение как таковое. «Намерения автора могут значительно превосходить то, что он создает в законченном произведении искусства: они могут быть выражением планов и идеалов, а исполнение может расходиться

с планами или не достигать их. Если бы мы могли взять интервью у Шекспира, нас, вероятно, не удовлетворили бы его объяснения о намерениях, которыми он руководствовался при написании «Гамлета». Мы справедливо настаивали бы на том, что находим в «Гамлете» (именно находим, но не придумываем сами) мысли, которые сам Шекспир сознательно для себя не формулировал... Расхождение между сознательным намерением и результатом творчества является обычным явлением в истории литературы».

Подобных признаний можно найти немало и у самих писателей. В этом вопросе оказываются едиными мнения французского поэта-романтика А. де Мюссе, поэта-модерниста Т.С. Элиота и сатирика О. Хаксли. А. де Мюссе при этом делает акцент на активной роли читателя, на значении читательского восприятия: «Всякий замечательный стих истинного поэта содержит в два-три раза больше того, чем сказал сам поэт. На долю читателя остается дополнить недостающее по мере своих сил, мнений, вкусов». О. Хаксли в романе «Пожухлые листья» шутит: «Писатель предполагает, а читатель располагает». Т.С. Элиот соотносит произведение с замыслом автора: «...смысл стихотворения может оказаться значительно шире, чем сознательный замысел автора, и очень отдаленным от его истоков».

Для стилистики от автора критическое изучение целенаправленной работы писателя над языком его произведений, изучение введенного им нового вокабуляра и статистическое обследование его лексики играют не менее важную роль, чем его высказывания о литературном творчестве в письмах, дневниках и литературно-критических статьях. Содержание произведения воплощено в сложном комплексе его элементов, в их системе. Но значение произведения искусства не может рассматриваться изолированно от той действительности, в которой оно возникло. Стилистический анализ от автора обязательно требует не только знания фактов творческой биографии писателя, генезиса произведения, знания эпохи, в которую произведение было создано, и эпохи, которая в нем описывается, но и всей истории литературы. Художественное произведение

сравнивается и сопоставляется со всем тем, что было создано до него, оценивается в рамках существующей литературно-эстетической традиции.

В стилистике восприятия внимание концентрируется не на писателе, а на результате его творчества, на воздействии, которое текст оказывает на читателя, т.е. на самого анализирующего. Действительно, литературное произведение реализуется в сознании, в восприятии читателя. Процесс культурного развития общества — процесс двусторонний. Это не только создание культурных ценностей, но и переработка их читателями, слушателями, зрителями, их сотворчество. Принцип **обратной связи** (под обратной связью понимается воздействие результатов функционирования какой-либо системы на характер дальнейшего функционирования этой же системы) играет в этом процессе очень большую роль.

Обратная связь — очень важное для теории коммуникации понятие. Она характеризует динамику взаимоотношений между партнерами. Это, по существу, любой вид обратного сигнала, показывающего эффективность понимания со стороны принимающего, возвращающегося к отправителю и корректирующего его дальнейшую деятельность. Но читатель не существует вне времени и пространства. Каждая культура, каждая эпоха, каждый период в истории культуры и, наконец, каждый отдельный читатель имеют свои критические тенденции и требования, свое восприятие творчества писателей. В пределах одной эпохи процесс оказывается двусторонним: писатель реагирует на требования времени и соотносит с ними свое творчество. В пределах разных эпох и культур возрастает роль читателя и его творческая активность. Читать Шекспира глазами Шекспира мы не можем и не должны. Современный читатель предъявляет к искусству прошлого свои требования, пользуется своими критериями оценок, отличными от действовавших в ту эпоху, когда произведение создавалось, и от эпох, лежащих между временем создания текста и временем прочтения. Это, разумеется, не значит, что прошлое культуры безразлично для современного восприятия: предшествующие достижения культуры аккумулируются в ее современном

состоянии, но прочтение гениев прошлого по-новому, в соответствии с опытом и чувствами каждого нового поколения, естественно и закономерно. Конечно, это прочтение должно быть именно прочтением, а не произвольным фантазированием и философствованием на те же темы. Читатель воссоздает в своем сознании текст, а не творит его заново.

Стилистика декодирования как теоретическая основа интерпретации текста при его восприятии учит обращать внимание на связи внутри текста, замечать в нем то, что неискушенный читатель может пропустить, приучает составлять о тексте собственное мнение. Возможная при этом излишняя субъективность уменьшается, если читатель приучается искать в тексте объективные лингвистические подтверждения своей догадке. Значение стилистики декодирования связано в первую очередь с требованием создания высокой культуры чтения.

Сопоставляя оппозиции литературоведческой и лингвистической стилистики, и стилистики от автора, и стилистики восприятия, надо обратить внимание на то, что первые члены оппозиций, т.е. литературоведческая стилистика и стилистика от автора, почти совпадают. В отношении лингвостилистики и стилистики читателя (стилистики восприятия) дело обстоит несколько иначе: стилистика восприятия должна учитывать и лингвостилистику, и литературоведческую стилистику, потому что для толкования текста важен и внутренний и внешний контекст. В дальнейшем изложении стилистики декодирования упор будет сделан на вторые члены этих оппозиций.

Продолжим нашу цитату из статьи академика Л.В. Щербы: «Я уже неоднократно высказывался устно и печатно о том, что нашей культуре издавна не хватает умения внимательно читать и что нам надо научиться этому искусству у французов. Это особенно важно сейчас, когда мы создаем новые кадры и читателей и писателей. И я буду счастлив, если мои опыты пересаживания французского *explication du texte* (так называются соответствующие упражнения во французских школах, средних и высших)

найдут подражателей и помогут делу строительства новой социалистической культуры в нашей стране»¹.

Эти слова предпосланы его, ставшему классическим, анализу стихотворения М.Ю. Лермонтова «Сосна» в сравнении с его немецким прототипом. В анализах Л.В. Щербы заложены основы стилистики восприятия, которая получила свое развитие в работах ряда советских авторов².

Проблемы восприятия художественного текста привлекают внимание и зарубежных авторов, в частности уже упомянутых выше Дж. Лича и М. Риффатера и известного семасиолога и литературного критика И. Ричардса³.

Ставя перед собой задачу развития у будущих преподавателей иностранных языков высокой культуры чтения, мы имеем в виду, что способность воспринимать литературное произведение во всем многообразии оттенков смысла, во всем многогранном идейном и эмоциональном богатстве целостного текста, способность разобраться во всем комплексе изображаемых сложных жизненных фактов, т.е. осмысленно читать, можно значительно развить.

Эта способность требует не только известной одаренности и читательского опыта, но и специального обучения. Подготовленность читателя не исчерпывается знанием языка, на котором написано произведение. Более того, для тех, кому адресована эта книга, приходится учитывать как раз неполное знание языка и необходимость это знание усовершенствовать. Возникает трудная, но не невыполнимая задача научить читать так, чтобы эмоциональное и эстетическое восприятие взаимодействовало бы с получением лингвистической информации.

Профессиональная направленность педагогического вуза требует, чтобы студент не только научился понимать текст сам, но и мог в дальнейшем воспитывать вдумчивых читателей в своих учениках, сочетая это с работой по формированию их личности. Читатель, которого мы готовим, — это читатель эмоционально и эстетически восприимчивый.

Естественно, что, воспринимая идейное содержание великих произведений прошлого или лучших образцов современной ему литературы, он будет замечать прежде всего то, что созвучно его собственным интересам и духовным запросам, но это не должно вести к глухоте и невосприимчивости по отношению к чувствам и мыслям, еще не знакомым. Создать высокую культуру чтения — значит предотвратить эмоциональную невосприимчивость, избежать всякого рода поверхностности.

Рассматривая обучение как акт коммуникации, мы видим, что в рамках стилистики декодирования прагматическая сущность интерпретации текста на языке, которым читатель владеет не полностью, т.е. при работе над текстом в языковом вузе, состоит в ориентации студента на идейные и эстетические ценности литературного произведения параллельно с получением лингвистической информации. Коммуникативный акт «автор-читатель» оказывается при этом включенным в коммуникативный акт обучения, но не дидактический, а эвристический, как инструктивный, так и суггестивный. Не только методисты, но и писатели (Джон Фаулз, например) считают, что читателя надо не поучать, а помогать ему учиться самому.

В терминах теории коммуникации, следовательно, сущность задачи состоит в подстраивании воспринимающей системы студента к средствам воздействия, в управлении мыслительным, эмоциональным и эстетическим восприятием. Поскольку речь идет о художественной литературе, ему необходимо показать, каким образом в языке текста отражается прагматика коммуникативных актов между персонажами, эмоциональное и оценочное отношение персонажей друг к другу и описываемой ситуации и авторское отношение ко всему изображаемому. Эта задача — найти пути создания ориентировочной основы читательского восприятия-сотворчества всегда была в стилистике декодирования одной из главных, а в настоящее время она оказывается особенно актуальной и в общелингвистическом и в общепедагогическом плане в связи с сильно возросшим интересом к прагмалингвистике.

Вместе с тем важно подчеркнуть, что читатель должен там, где это надо, противопоставить свою точку зрения точке зрения автора¹.

Подготовка вузовских и школьных преподавателей иностранных языков имеет много общего с подготовкой театральных режиссеров. Подобно режиссеру в театре, преподаватель должен не только сам глубоко и в соответствии с проблемами, которые волнуют его современников, прочесть произведение, но и раскрыть его другим. При этом раскрыть так, чтобы помочь читателю, зрителю, студенту разрешить вопросы, которые волнуют их самих, и понять чувства и трудности окружающих людей.

Такая подготовка требует создания специальных методов интерпретации художественного текста. Эти методы образуют систему, которую можно сообщить учащемуся. Современное состояние лингвистики уже дает возможность сделать такой анализ строго научным, добиться того, чтобы высказывания по поводу текста были обоснованными и убедительными.

§ 4. Стилистика восприятия как стилистика декодирования. О применении теории информации к проблемам стилистики

Применение теории информации к вопросам лингвистики, поэтики, стилистики и эстетики за последние два десятилетия непрерывно растет. Победное шествие этой науки включает все отрасли знания, в том числе естественные и гуманитарные науки, а также интенсивно развивающуюся коммуникативную лингвистику¹.

Для того чтобы показать, почему стилистика восприятия может развиваться как стилистика декодирования, необходимо остановиться на некоторых основных понятиях теории информации и их аналогах в стилистике.

Ценность понятий теории информации для гуманитарных наук состоит в том, что они позволяют усмотреть общее в таких явлениях, которые на

первый взгляд кажутся совершенно различными, решать основные вопросы передачи разной информации в наиболее общем виде и описывать их в единой системе терминов и понятий. Это позволяет взаимно обогатить многие до сих пор далекие друг от друга области знания, а, как известно, прогресс науки происходит за счет двух противоположных процессов: все большей дифференциации каждой науки и интеграции ее с другими науками. При этом оказывается, что именно на стыках наук удается добиться самых интересных и новых результатов. Нетрудно видеть, что общность понятийного аппарата способствует такому взаимному обогащению, а терминологический языковой барьер такому взаимопроникновению препятствует.

Информационные процессы той или иной природы изучаются с помощью теории информации во многих отраслях науки, но прежде чем остановиться на ее аналогах, полезных при интерпретации художественного текста, напомним, что сам создатель теории информации К. Шеннон предостерегал против злоупотребления ими. В своей статье «Бандвагон» (слово «бандвагон» означает в США политическую партию, проводящую шумную избирательную кампанию; первоначально так называлась большая разукрашенная повозка, в которой кандидат разъезжал по улицам во время избирательной кампании в сопровождении джаз-оркестра). К. Шеннон пишет, что за последние несколько лет теория информации превратилась в своего рода бандвагон от науки. Теория информации как «модный опьяняющий напиток кружит головы всем вокруг» и дальше: «Поиск путей применения теории информации в других областях не сводится к тривиальному переносу терминов из одной области науки в другую. Этот поиск осуществляется в длительном процессе выдвижения новых гипотез и их экспериментальной проверке»¹.

Памятуя эти слова, важно, прежде чем пользоваться терминами, дать себе ясный отчет в том, что они значат. В этом параграфе будут рассмотрены такие понятия, как информация, код, кодирование, сообщение, сигнал,

система передачи информации, квантование, тезаурус, и некоторые другие.

Обратимся прежде всего к самому понятию **информация**. Терминологическое значение этого слова шире привычного, обиходного. Мы привыкли понимать информацию как некоторую сумму сообщаемых кому-либо сведений. В современном научном понимании информация есть внутреннее содержание процесса отражения особенностей одних объектов реальной действительности в виде изменения свойств других объектов². Это значит, что информация есть след, оставленный одним явлением на другом. Передача и получение информации основаны на важнейшем свойстве материи — **отражении**. Отражение может быть упорядоченным и хаотическим. В информационных процессах, проходящих с участием человека, например, в кибернетических системах или в сложных адаптивных системах, какими являются интересующие нас процессы художественного творчества и восприятия искусства, информация характеризуется упорядоченностью отражения.

Воздействие литературного произведения на читателя можно уподобить кибернетическим процессам, поскольку кибернетику определяют как науку, занимающуюся изучением управляющих систем. Эстетические ценности в своей образно-познавательной функции обогащают сознание читателя, преобразуют его как личность, воздействуют на его поведение, т. е. могут рассматриваться как управляющие системы. Обращение к этим понятиям отнюдь не означает для нас дегуманизации стилистики или превращения ее в точную науку, но оно весьма полезно эвристически, так как позволяет использовать новые связи и новые отношения. Стилистика декодирования, опираясь на теорию информации, заинтересована прежде всего в эмоциональном и идейном воздействии литературы, в тех переживаниях, которые литературное произведение может вызвать в читателе¹.

Систему «автор—книга—читатель» мы рассматриваем как систему передачи информации. Передача мыслей и чувств автора читателю

происходит с большим разрывом во времени и пространстве.

Хотя К. Шеннона интересовала передача информации совсем другого типа (несемантическая), предложенная им схема связи подходит и для интересующей нас ситуации, необходимо только установить аналогию между этапами схемы в том и другом случае и их специфику².

По К. Шеннону, схема связи состоит из пяти главных частей: 1) источник информации, создающий сообщение или последовательность сообщений, которые должны быть переданы на приемный конец; 2) передатчик, который перерабатывает некоторым образом сообщение в сигналы, соответствующие характеристикам данного канала; 3) канал, т.е. среда, используемая для передачи сигнала от передатчика к приемнику; 4) приемник, который выполняет операцию, обратную по отношению к операции, производимой передатчиком, т.е. восстанавливает сообщение по сигналам; 5) адресат — это лицо (или аппарат), для которого предназначено сообщение.

В литературе, как технической, так и лингвистической и стилистической, существует много разных вариантов этой схемы; приводить их здесь нет необходимости, мы ограничимся тем, что попытаемся показать применимость схемы К. Шеннона для наших задач.

Первый компонент схемы, т. е. *источник информации* мы истолковываем как окружающую писателя реальную действительность. Писателя можно рассматривать как второй компонент схемы — *передатчик*, поскольку он перерабатывает эту информацию и кодирует ее, воссоздавая действительность в художественных образах, и так организует их структуру, что они получают способность воздействовать на волю, мысли и чувства читателя, т.е. изменять свойства других объектов. *Каналом* передачи информации в нашем случае является литература: романы, повести, рассказы, стихи. Четвертым компонентом схемы — *приемником*, восстанавливающим сообщение по сигналам, — является читатель. Поскольку художественный текст предназначен не одному отдельному

читателю, а обществу, то истинным *адресатом* сообщения является окружающая читателя общественная действительность.

Остановимся на всех элементах предложенной аналогии более подробно. Первоначальным источником информации является окружающая писателя действительность. Из всего комплекса философских, нравственных, политических и других проблем и фактов жизни писатель отбирает те, которые он хочет передать читателю, сообщив ему и эмоциональное отношение к ним, вызывая возмущение или, напротив, восхищение ими. Из той информации, которую писателю дает его жизненный опыт, он делает определенный отбор, подвергает его компрессии и кодированию. Его мастерство во владении кодами обеспечивает помехоустойчивость передачи. Поскольку система в целом позволяет передать любое сообщение, уже самый отбор явлений и проблем в поэтическом тексте есть факт искусства. Информация преобразуется в композиции произведения, системе образов, в характерах, обстановке, фабуле и кодируется языковыми средствами так, что сообщение получает свое лексическое и грамматическое воплощение.

Источник информации на передающем конце следует еще подразделить на реальную действительность и модель этой действительности в сознании людей, преобразуемую автором в художественную действительность. Эта последняя в тексте отражается частично эксплицитно, а частично имплицитно. Передаются только кванты информации, по которым читатель восстанавливает целое.

Код представляет собой систему знаков и правил их соединения для передачи сообщения по определенному каналу. Естественный язык является главным, но не единственным кодом литературы. Другие коды играют преимущественно вспомогательную роль и передаются в литературе через языковой код; таковы, например, коды обычаев и этикета, коды символов, свойственные той или иной поэтике, коды других видов искусств. Следует подчеркнуть, что в приведенном определении кода ничего не говорится о том, искусственная или естественная это система, простая или сложная,

первичная или вторичная, изменяется она или нет. Действительно, существуют и другие естественные и весьма сложные коды, например биологический, генетический, код комбинаций аминокислот и протеинов, сочетания которых определяют наследственные черты организма. Социальная обусловленность языка не отделяет его от искусственных кодов, например от кода дорожных знаков, который тоже порождается нуждами общества. Что касается первичности или вторичности системы, то, если и можно согласиться с теми, кто утверждает, что естественный язык в основном система первичная (что не очень удобно, поскольку И.П. Павлов называет его второй сигнальной системой), то существуют специальные подязыки, например язык дипломатических документов, которые являются по отношению к общепринятому языку вторичными системами. Итак, несмотря на то, что всякий естественный язык исторически изменчив и способен приспосабливаться к тем сообщениям, которые с его помощью должны передаваться в постоянно меняющемся мире, несмотря на то, что он сложен, социально обусловлен и может рассматриваться как первичная знаковая система, а код Морзе прост, неизменен и создан искусственно одним человеком, обе эти системы объединяются в общем понятии — **код**. Коды, которыми располагает читатель, и его тезаурус, т.е. содержание его памяти, не совпадают с таковыми у автора. Это естественно. Если бы они совпали, текст не представил бы ничего нового для читателя, его нельзя было бы считать художественным. Если бы они полностью разошлись, читатель ничего не понял бы.

Совокупность отражаемых в рассматриваемый период времени свойств источника называется **сообщением**. Для стилистики сообщением является текст рассматриваемого литературного произведения или его отрывок такой длины, которая признается необходимой и достаточной, чтобы быть эстетически значимой и идейно-содержательной, когда в учебнике или на занятиях рассматривается только часть произведения. О понятии «текст» речь пойдет в этой же главе в § 6.

Временной процесс, отображающий сообщение, называется **сигналом**. В художественной литературе сигнал воплощается в сложном переплетении фонетических, лексических, морфологических, синтаксических и графических языковых средств и имеет место в процессе чтения, понимания и сопереживания. В понятие материальной природы сигнала кибернетика внесла очень существенный вклад, показав, что действие сигнала совершенно несоизмеримо с его собственной энергией; сигнал действует не своими вещественными свойствами или энергией, а своим информационным значением. Это приложимо и к литературе. Короткое стихотворение, сонет, например, может быть богаче информацией и вызвать более сильную реакцию, чем большой роман.

Итак, каналом передачи информации (третий элемент схемы) для нас является литература. Теория информации различает каналы идеальные (без помех) и каналы с шумами. Первые дают на приемном конце неискаженное сообщение, декодирование при этом однозначно. Литература — канал, в котором помехи неизбежны и однозначного декодирования быть не может. Социально-исторические и культурные изменения, через которые текст доходит до своего читателя (четвертый элемент схемы) сквозь время и пространство, обязательно в какой-то мере переосмысливают текст. Более того, художественное произведение тем и характерно, что несет в себе множество возможных смыслов и прочтений. И не только потому, что, как мы только что видели, писатель, отражая действительность, оставляет многое недосказанным, предоставляя читателю дополнить недостающее, не только в силу многозначности художественного образа, но и потому, что коды и тезаурус воспринимающего всегда отличаются от кодов и тезауруса передающего: читатель не может быть культурно, интеллектуально и эмоционально тождествен автору текста.

Различие художественного метода авторов требует различной степени активности читателя. Читатель воспринимает текст на фоне собственного опыта, в зависимости от содержания своей памяти, своего тезауруса.

Содержание памяти декодирующего оказывает на процесс декодирования большое влияние. Термин «память» понимается в данном случае шире, чем принято в психологии. Поэтому его иногда заменяют термином «тезаурус», что также неудобно в силу многозначности последнего. **Память** — это вся та информация, которую читатель имел до данного чтения. В нее входят и личные переживания, и наследственные черты, образование, эстетический опыт и особенно начитанность, т.е. ассоциации с восприятием других подобных произведений. Глубина восприятия любого нового для читателя произведения и соответствие принятого сообщения переданному предопределяются всей совокупностью предшествующего чтения и уже созданными навыками проникновения в текст.

При передаче, возникновении и хранении сигнал испытывает искажения, которые называются шумом или помехами: В разных системах помехи принимают разную форму: шорох в телефонной трубке или наушниках, полосы на экране телевизора, опечатки в тексте — все это различные виды помех. Для рассматриваемой в стилистике системы процессом передачи сигнала является чтение, а помехи связаны преимущественно с недостаточным тезаурусом читателя — неполным знанием лексики или грамматики, изолированным восприятием элементов, неумением учесть контекст или аллюзии и т.п. Об этих причинах неполного понимания уже шла речь в предисловии.

Процесс декодирования в системе «автор—читатель» состоит в многочисленных перекодировках, поскольку в художественном произведении много уровней, соотносящихся так, что каждый последующий является содержанием предыдущего. Процесс понимания, т.е. внутренней интерпретации текста читателем, происходит как процесс подтверждения и отклонения гипотез, отбрасывания негодных и дальнейшей разработки подтвердившихся¹.

Декодируя заключенное в литературном тексте сообщение, читатель не может быть пассивным. Он должен объяснять и оценивать, сопоставлять

текущую информацию с полученной ранее, т.е., получая информацию, он ее одновременно перерабатывает. Формирование отношения к действительности происходит не только какприятие отношения писателя, но и в мысленной полемике с ним. Декодируется при чтении не только фабульный смысл текста, но и его эмоционально-эстетическое содержание.

Важно еще раз подчеркнуть указанное выше понимание идеи как единства суждений и эмоций, неотделимое в художественном произведении от его структурных особенностей. Соответствие между предметно-логическим содержанием информации и теми эмоциями, которые она может вызвать у читателя, делает эмоциональный настрой произведения также носителем информации, информации обобщенной, оставляющей широкие возможности для конкретизации, но эстетически действенной. Другими словами: идейное содержание произведения отнюдь не сводится к сумме выраженных в тексте суждений, а имеет конкретно-образную и эмоциональную сущность и воздействует на читателя, вызывая и развивая в нем одни эмоции и стремления и вытесняя и преодолевая другие¹.

Идеи и образы художественной литературы не только отражают происходящее в мире, но и выступают волевым возбудителем, создают волевой настрой к тому или иному поведению².

Степень воздействия литературного произведения на читателя индивидуальна, но она обязательно зависит от подготовленности читателя. Так мы подошли к последнему элементу схемы коммуникации — к общественной жизни и окружающей читателя действительности, к необходимости развития творческих сил личности в соответствии с задачами переживаемой эпохи.

Существенной особенностью информационных проблем, рассматриваемых в стилистике, является то, что черты художественной информации, которые представляют для нее наибольший интерес, непосредственно измерить нельзя³.

Стилистика декодирования опирается на теорию информации не в

смысле использования количественной меры информации, а с точки зрения ее общих идей и эвристической полезности. Дело совсем не в том, чтобы по формуле К. Шеннона вычислить вероятность появления того или иного элемента. Тем более что эта формула имеет в виду несемантическую информацию. Дело в том, что объем информации в сообщении рассматривается теорией информации как функция числа возможных альтернативных сообщений. Контраст между более вероятным (традиционно обозначающим) и менее вероятным (ситуативно обозначающим) выдвигает определенные элементы текста как более важные, подчеркивая их и создавая определенную иерархию значений внутри текста. Между тем важнейшей чертой стиля, по М. Риффатеру, как раз и является подчеркивание одних элементов и затушевывание других.

Более высокое, чем обычно, скопление каких-либо элементов, параллельное или контрастное расположение элементов и их классов — все эти способы передачи смысла могут быть выражены в терминах «предсказуемость — непредсказуемость».

Все это соответствует существу формулы Шеннона, так как количество информации определяется через неопределенность, энтропию, поскольку получение информации всегда связано с изменением степени неосведомленности получателя информации. Энтропия системы со счетным числом исходов есть случайная величина, равная взятой с обратным знаком сумме произведений вероятностей всех исходов на логарифмы этих вероятностей¹.

Естественно, возникает вопрос, правомерно ли обращаться к ТИ при решении проблем, к которым невозможно приложить аппарат математической статистики, когда вероятности, о которых идет речь, вычислить нельзя. Как это ни парадоксально, но на такой вопрос можно ответить положительно, поскольку новейшие экспериментальные исследования показали, что носители языка владеют вероятностными закономерностями языка; их интуитивное определение частотности по

пятибалльной шкале соответствовало данным статистических подсчетов и совпадало у разных испытуемых, т.е. имеются экспериментально проверенные данные о надежности читательской интуиции¹. Каждого читателя можно уподобить своеобразной ЭВМ.

Поскольку предсказуемость или непредсказуемость того или иного элемента стилистически релевантна, а увеличение возможностей выбора есть закон организации художественного текста и возможность художественно значимого нарушения предсказуемости составляет основу экспрессивности, формула Шеннона позволяет привести в систему наши представления об организации художественного текста, хотя рассматриваемые ею случаи проще.

По этому поводу уместно привести высказывание академика А.Н. Колмогорова о том, что «исключительное увлечение, господствующее сейчас, сводить все вопросы к подсчету количества информации, должно смениться поисками более полной характеристики различных видов информации, не игнорируя их качественного своеобразия»².

Для писателя, литературоведа, критика важны оба конца линии связи, однако акцент привычно делается на передающем конце, т. е. на источнике информации и на передатчике. Их больше интересует то, как и почему отбирается именно эта информация и как она кодируется образными и другими языковыми средствами. Для подготовки читателя и создания высокой культуры чтения надо изучить также процесс декодирования и возможные при этом искажения и неполноту понимания. Стилистика декодирования, соответственно, сосредоточивает внимание на приемном конце.

События, характеры, идеи, эмоции, отношение автора к изображаемому кодируются в литературе средствами языка. Они превращаются в текст. Для читателя текст должен вновь стать идеями и образами, читатель должен восстановить сообщение, пользуясь своим знанием кодов и кодовых комбинаций языка и других семиотических систем. Стилистика

декодирования исследует, как это происходит.

При любом подходе читатель должен быть в состоянии видеть внутреннее единство всех элементов текста, подчиненных единой художественной задаче. Стилистика не снабжает читателя набором мнений и готовых оценочных суждений, избавляющих его от труда творчески воспринимать произведение искусства.

§ 5. Квантование

Говоря о продуктивности применения теории информации к решению вопросов стилистики декодирования, следует остановиться на понятии квантования.

Суть этого понятия заключается в следующем: от окружающей нас реальной действительности мы получаем непрерывный поток информации; в этом континууме мы можем выделить отдельные единицы — кванты, совокупность которых представляет континуум в целом. Квантованием в теории связи называется замена *непрерывной функции* совокупностью ее *дискретных* значений, отсчитанных через определенные интервалы, которые выбираются в соответствии с заданной точностью воспроизведения функции. Функция, отображенная последовательностью дискретных значений, является *квантованной*. Интервал между двумя соседними уровнями квантования образует *шаг квантования*. Если дискретные значения выбраны правильно, то кванты информации позволяют судить о всей функции в целом. Другими словами, если квантование выполнено с учетом спектральных свойств функции, то, несмотря на то, что передаются только дискретные ее значения, функция может быть воспроизведена получателем сколь угодно точно. Цель статьи — показать возможность обобщенного рассмотрения с помощью понятия квантования передачи в литературе типических черт действительности с помощью отдельных художественных образов и выразительных средств; передачи, требующей от читателя

самостоятельного восприятия недоговоренного. На возможность такой аналогии автору указал проф. Н.Н. Буга.

Интересно, что уже в первых книгах по кибернетике сущность дискретного сигнала объясняется именно на лингвистических и литературных примерах. И.А. Полетаев, например, показывает, что такое дискретный сигнал, рассматривая квантование на уровне слов в письменном тексте. Имеет отношение к литературе его замечание о том, что при возникновении сигнала происходит примерно то же, что случается с толстым романом, когда его излагают на иностранном языке для легкого чтения. Далее, этот же автор пишет, что такой непрерывный процесс, как разговор по телефону, может, при определенных условиях, быть представлен в виде набора дискретных величин¹.

Математически это условие сформулировано **В.А. Котельниковым**. В 1933 году В.А. Котельников установил, что функции с ограниченным спектром обладают замечательным свойством: реализация случайного процесса, заданная в интервале $-\infty < t < +\infty$ и обладающая спектром, ограниченным полосой частот $(0, F_c)$, определяется последовательностью дискретных значений в точках, равноудаленных друг от друга на интервал времени

$$\Delta t = \frac{1}{2F_c}.$$

Следовательно, правильно выбрав точки квантования мгновенных значений непрерывно изменяющейся, но ограниченной величины F_c , по времени можно обеспечить нужную точность передачи.

Для наглядности поясним сказанное геометрической интерпретацией теоремы **Котельникова**, как она дана в книге А.А. Харкевича. «Всякая непрерывная кривая определяется на конечном интервале бесконечным множеством точек, и для построения кривой нужно знать все ее точки.

Кривая же, представляющая функцию с ограниченным спектром, может быть построена при задании на конечном интервале конечного числа точек»².

Само собой напрашивается возражение: теорема Котельникова касается количественной стороны сигнала, а как ее определить в той сложной системе, какой является художественный текст? Стилистику интересую! такие стороны текста, которые пока количественно не обрабатывались; имеющиеся в литера-

туре статистические исследования по стилистике рассматривают только небольшую часть стилистической проблематики.

Такой вопрос вполне закономерен. Следует, однако, заметить, что на данном начальном этапе речь идет не о формализованных методах количественной оценки информации, а об описании одной черты, присущей информационным процессам в литературе (квантовании), о выявлении ее природы и принципов действия. О количественной оценке на современном уровне наших знаний о процессах восприятия говорить еще рано. Механизм использования человеком данных текста для переработки получаемой информации изучен еще недостаточно¹.

Предположение о дискретном характере сигналов во всех звеньях структуры сообщения является приближенной идеализацией ее свойств. Но нельзя забывать, что всякое моделирование лишь приближенно соответствует действительной природе явлений, выделяя в них только черты, существенные для решения поставленной задачи. Теорема Котельникова дает нам общее представление и помогает глубже проникнуть в изучаемый предмет.

Интересно отметить, что в теории систем автоматического управления идеализированный подход в трактовке физической сущности математического описания используется очень широко. В теории этих систем преобразование непрерывного сигнала в дискретный, т.е. квантование, может рассматриваться либо как происходящее в действительности, либо осуществляться мысленно².

Более того, теорема Котельникова имеет не только техническое, но и глубокое философское значение, так как дает математическую модель диалектического единства противоположностей — непрерывного и дискретного¹.

Как же представлено квантование в литературе? Как соотносятся квантование и принцип целостности художественного текста?

Найденные В.А. Котельниковым закономерности справедливы для речевых сообщений и литературных текстов, в частности, поскольку передача по этим каналам тоже характеризуется ограниченностью спектра, будучи ограничена порогами человеческого восприятия.

Важность проблемы квантования (разумеется, без употребления самого термина) ощущалась писателями и литературоведами уже давно. Рассматривался этот вопрос преимущественно применительно к теории художественного образа. В нашей литературоведческой традиции эта проблема особенно тесно связана с именем А.П. Чехова. Позволим себе привести известный пример.

10 мая 1886 года Антон Павлович Чехов писал своему брату Александру Павловичу: «...В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка и т.д. Природа является одушевленной, если ты не брезгуешь употреблять сравнение явлений ее с человеческими действиями и т.д. В сфере психики тоже частности. Храни бог от общих мест. Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев...»².

Этим принципам А.П. Чехов действительно следовал в своей творческой практике. В.В. Виноградов приводит, например, следующий отзыв Сомерсета Моэма: «Нельзя применить к рассказам Чехова банальное

выражение «кусочек жизни», потому что кусочек отрезается от целого, а у нас при чтении их возникает совершенно противоположное чувство: скорее — большая сцена, на которую вы смотрите сквозь пальцы: при этом видна только часть ее, но вы знаете, что действие происходит и в других местах, которые вам не видны»¹.

Итак, подлинный художник улавливает интервал корреляции отдельных квантов — вместо сплошного потока впечатлений от лунной ночи, который представлял бы собой континуум — два кванта: сверкание стеклышка от бутылки на мельничной плотине и тень животного. Воображение читателя дополнит остальное. Ему не надо перечислять и объяснять, что стеклышко сверкало в лунном луче, что собака бежала за повозкой, и рисовать другие приметы сельской местности. Читатель и сам знает, что мельничная плотина не может появиться в окружении городского пейзажа, и слишком тесное квантование ему только наскучит.

Здесь уместно вспомнить предложение А.А. Харкевича определять ценность информации как приращение вероятности достижения цели — в нашем случае — создания картины лунной ночи — в результате получения информации².

При большем шаге квантования читатель более активен, чем при чтении произведений с меньшим шагом квантования.

Литературоведов и критиков интересовало, впрочем, не читательское восприятие, а творческий метод А.П. Чехова, т.е. все рассматривалось с позиций отправителя информации. Во многих работах, посвященных творчеству А.П. Чехова, отмечается экономность в выборе выразительных средств, сжатость и совмещение функций. И. Эренбург писал, например, что Чехов освободил рассказ от длительных вступлений, разъяснительных эпилогов, подробного описания внешности героев и их биографии. Эренбург называл это реализацией принципа сжатости.

Л.Д. Усманов, у которого мы заимствуем это высказывание И. Эренбурга, посвятил принципу сжатости у Чехова специальную статью³. В

этой статье Л.Д. Усманов делает попытку показать, что принцип сжатости и совмещения функций является у Чехова одним из основных путей преобразования традиционной поэтики. Делает это Усманов, главным образом, рассматривая уровень композиции. Внимание его сосредоточено на усложнении функций авторского повествования, в котором описание действий, портретов и биографии героев совмещается с развертыванием внутренних переживаний главного персонажа. Эти принципы квантованием не назовешь: здесь описывается наиболее экономная аранжировка уже отобранных квантов. Представляется необходимым отличать квантование информации от ее компрессии, которая является результатом квантования, но может иметь и другие причины. В данной статье внимание сосредоточено на квантовании, которое рассматривается преимущественно с точки зрения декодирующего.

Еще в 1923 году Б.А. Ларин писал, что в области стилистики нельзя упускать из виду целостности художественного текста, и подчеркивал при этом, что только из целого могут быть правильно поняты суггестивность и недоговоренность¹. Однако проблема недоговоренности, о которой он писал, не привлекла внимания последующих исследователей. Между тем художественное произведение воздействует на читателя не только самими образами, аналогиями, контрастами и т.д., оно требует, чтобы читатель по этим образам, контрастам, аналогиям дополнил и восстановил то, что опущено, но подразумевается. Читатель, как говорят специалисты по теории связи, выполняет функции фильтра нижних частот. Б.А. Ларин поставил и другую важную проблему, о которой теперь пишут, ссылаясь на американского лингвиста У. Вайнрайха, хотя У. Вайнрайх пришел к этим соображениям на несколько десятилетий позже Б.А. Ларина. Уже 50 лет тому назад Б.А. Ларин писал о *комбинированных приращениях смысла*, отмечая, что добавочный смысл может возникать не только из поставленного рядом (именно Ларин ввел понятие тесноты ряда), но и из недоговоренного. Комбинаторные приращения смысла возможны, по его мнению, в пределах

фразы, абзаца, главы, целого романа.

Для изучения читательского восприятия в стилистике декодирования все это имеет первостепенное значение. Действительно значительная активность по восполнению недостающего требуется от получателя информации не только на высшем семантическом, но и на лексическом, морфологическом и фонетическом уровнях. Слушающий, например, различает фонемы, позволяющие построить слова, при этом он подсознательно

выбирает некоторые акустические явления, сопоставляя их с имеющимися в памяти образцами, идентифицирует и преобразует, создавая таким образом базу для перехода к следующему уровню — лексике, где тоже **происходит** сопоставление с имеющимися в словарном запасе читателя образцами. Все эти процессы происходят не последовательно, а в сложном взаимодействии. Система принимаемых слушающим или читателем решений составляет, образно говоря, стратегию декодирования.

И слушателю и читателю приходится непрерывно исправлять несовпадения, возникающие между принимаемым сигналом и имеющимися в его распоряжении образцами. Примеров можно привести очень много. Сюда следует отнести и борьбу с помехами, когда слушатель правильно понимает искаженные дефектами речи или недостаточным знанием языка устные высказывания или правильно читает изобилующий опечатками текст. Для стилистики такие случаи неинтересны, комбинаторные приращения, о которых писал Б.А. Ларин, напротив, представляют большой интерес. Приведем конкретный пример:

The evil that men do lives after them; The good is oft interred with their bones.

(Shakespeare, *Julius Caesar*, Act III)

Ведь зло переживет

Людей, добро же погребают вместе с ними.

(Шекспир. *Юлий Цезарь*, акт III)

В этих словах Антония над телом убитого заговорщиками Цезаря слово *inter* получает важное приращение смысла по сравнению с указанными для него в словарях значениями. Оно значит уже не только «погребать» или «закапывать в землю», но получает переносное значение — «быть забытым», «умереть». Это значение есть приращение смысла, возникшее благодаря достаточной тесноте ряда по отношению к слову *lives*, с которым оно связано параллелизмом. Модель антонимичного параллелизма задана тоже в условиях достаточной тесноты ряда словами *evil* и *good*. Представляется поэтому оправданным рассматривать введенное Б.А. Лариным и разработанное Ю. Тыняновым понятие тесноты ряда в терминах квантования. В приведенном нами примере квантование служит источником добавочной экспрессивности: Антоний дает согражданам понять, что они забывают, как много Цезарь сделал для Рима.

Квантование в технике может быть как равномерным, так и неравномерным. В литературе возможно только последнее, т.е. в литературе квантование принципиально неравномерно. Художественное время, пространство, события, беседы и размышления героев — все это распределено в тексте неравномерно. На некоторых участках текста повествование дается с очень большим шагом квантования, на других, напротив, с очень малым. Ни один роман не содержит всех поступков героев, всех окружающих их пейзажей, интерьеров, обстоятельств и т.д. Квантование имеется в литературе всегда, но характер его может быть разным.

Рассмотрим теперь стратегию декодирования на целостном и притом сильно квантованном тексте — стихотворении Роберта Фроста «Телефон», впервые опубликованном в 1916 году.

THE TELEPHONE

«When I was just as far as I could walk
From here today,
There was an hour

All still
When leaning with my head against a flower
I heard you talk
Don't say I didn't, for I heard you say —
You spoke from that flower on the windowsill —
Do you remember what it was you said?»
«First tell me what it was you thought you heard.»
«Having found the flower and driven a bee away.
I leaned my head,
And holding by the stalk.
I listened and I thought I caught the word —
What was it? Did you call me by the name?
Or did you say —
Someone said «Come» — I heard it as I bowed.»
«I may have thought as much, but not aloud.»
«Well, so I came.»
R.Frost

Почему стихотворение называется «Телефон»? Кто-то говорит по телефону? Кто и с кем? Какими квантами информации, помимо названия, располагает читатель? Текст разделен кавычками на длинные и короткие реплики. Буквально содержание этих реплик очень просто, но не очень понятно: кто-то говорит, что пришел (или может быть, пришла: грамматический строй английского языка не позволяет здесь судить, мужчина говорит или женщина), потому что его (ее) позвал голос из цветка. Второй голос коротко и уклончиво отвечает. Стихотворение кончается торжествующим — «Ну, вот я и пришел (пришла)!». Это — все, по этим квантам читатель должен восстановить и действующих лиц и их характеры и всю эту исполненную тонкого психологизма сценку.

Заключительная фраза показывает, что разговор происходит не по телефону. Короткие реплики: «First tell me what it was you thought you heard»,

«I may have thought as much but not aloud», судя по их застенчивой кокетливости, принадлежат девушке. Остальные, более длинные и маскирующие смущение — юноше. Никакого телефона оказывается и не было. Просто — молодой человек, объясняя свое появление, откровенно фантазирует и шутливо уверяет девушку, что вдали от нее он взял с подоконника цветок, притянул его за стебелек к уху так, как берут телефонную трубку, и услышал ее голос. Еще не совсем уверенный в том, как она это примет, он и ее втягивает в свою выдумку: спрашивает, помнит ли она, что она ему сказала. Она понимает его с полуслова, но сначала делает вид, что собирается возражать. Читатель понимает это из просьбы юноши не отпираться: «Don't say I didn't, for I heard you say».

Потом она принимает игру, кокетливо предлагает ему, чтоб он сам все сказал: «First tell me what it was you thought you heard» и, наконец, соглашается, что возможно позвала его, но негромко.

Такой ответ парня вполне устраивает, он обретает уверенность: его появление объяснено и объяснение принято. Читатель восстанавливает всю ситуацию по обрывкам разговора.

Способы представления квантования в тексте могут быть весьма разнообразными. В качестве еще одного примера можно привести так называемый «эквивалент текста» (термин Ю. Тынянова), т.е. показанные точками значащие пропуски в тексте. С эквивалентами текста мы встречаемся, например, в некоторых рассказах К. Мэнсфилд. Так построен весь рассказ «Служанка». Девушка рассказывает горестную историю своей жизни. Реплики слушающей ее дамы обозначены точками, содержание этих реплик понятно, они совпадают с тем, что думает читатель.

Такое построение помогает сосредоточить внимание на Элен и полнее раскрывает ее характер.

Во всех трех рассмотренных здесь случаях читатель сам по отдельным приметам догадывается о недосказанном, благодаря чему выполняется основное условие эффективности связи: максимум сообщения при минимуме

сигнала.

Если учесть, что число состояний и отношений в окружающей писателя и читателя действительности бесконечно, а число знаков в тексте и отношений между этими знаками — конечно, применение к анализу текста понятия квантования представляется оправданным. Рассматривая общие принципы квантования в художественном тексте, мы можем наблюдать диалектическое единство бесконечного многообразия отображаемого мира и конечного множества дискретных образов — квантов, отображающих реальную действительность в литературе.

§ 6. Текст как предмет изучения стилистики

Одно из основных положений стилистики декодирования гласит, что объектом стилистического исследования должен быть **целостный текст**. Отдельные стилистические приемы, типы выдвигания, функционально-стилистические пласты лексики и другие подобные вопросы входят в стилистику декодирования не как самоцель, а как расчленение всей задачи в целом на ее составные компоненты, что необходимо во всяком научном познании.

Число работ по общей теории текста непрерывно растет, текст и его теория занимают в лингвистике все больше места, растет одновременно и число спорных положений. Неясно, например, что является конституирующим фактором текста, отделяющим его от других фактов речи. Каковы границы текста? Определяются ли они размером? Является ли фиксация на письме обязательным признаком текста? Каково взаимоотношение текста и других единиц и уровней языка? Все эти вопросы нам предстоит хотя бы кратко рассмотреть в этом параграфе.

Начнем с последнего вопроса, т.е. обратимся к соотношению текста и других единиц языка: фонемы, морфемы, слова, предложения. Можно ли считать, что в языке существует текстовой уровень, а текст является

единицей этого уровня? По-видимому, такая уровневая схема оправдана. В языке каждый последующий уровень имеет элементы, состоящие из элементов предыдущего: фонемы объединяются, образуя морфемы; морфемы объединяются в слова; слова — в предложения, а последние — в текст. Можно было бы еще добавить промежуточные факультативные уровни, а именно — уровень словосочетаний и фразеологических единств, уровень сверхфразовых единств. Однако если морфемы функционируют в речи только в составе слова, а слово без морфем так же невозможно, как морфема без фонем или предложение без слов, то далеко не все предложения содержат фразеологизмы и далеко не все тексты можно сегментировать на сверхфразовые единства.

Рассмотренная выше схема уровней является общезыковой (см. также § 2). С точки зрения стилистики, т.е. в речи, можно было бы в порядке обсуждения предложить такую последовательность уровней: графический уровень, звуковой уровень, лексический уровень, синтаксический уровень — и факультативно: уровень стилистических приемов, уровень образов, уровень типов выдвигания, уровень текста.

Важно подчеркнуть интересную аналогию между единицами разных уровней и математическим понятием множества. Подобно тому как в математике множество остается множеством, даже если оно содержит только один элемент, а возможны и пустые множества, так и в языке слово может состоять только из одной морфемы, а предложение только из одного слова и, соответственно, текст из одного предложения.

Наиболее строгим нам представляется определение текста как «упорядоченного определенным образом множества предложений, объединенных единством коммуникативного задания». Это определение приводится в содержательном докладе Г.В. Ейгера и В.Л. Юхта на научной конференции по лингвистике текста¹. Оно требует только одной оговорки — подразумевается непустое множество. Заметим попутно, что встречающееся иногда утверждение, что в тексте должно содержаться хотя бы два слова,

совсем нелогично: текст как единица операционная (коммуникативная) не может непосредственно сегментироваться на слова, текст сегментируется на предложения.

Таким образом, число единиц, образующих текст, для его определения нерелевантно. Мы разделяем точку зрения М. Холлидея, считающего, что текст состоит из предложений, число

которых n не может быть меньше, но может быть сколь угодно больше
1

$$n \geq 1.$$

М. Холлидей пишет: «Текст — операционная единица языка, подобно тому как предложение есть его синтаксическая единица; текст может быть письменным или устным; он включает как специфическую разновидность литературно-художественный текст, будь то хайку¹ или гомеровский эпос. Объектом стилистического исследования является именно текст, а не какое-нибудь сверхфразовое единство, текст — понятие функционально-семантическое и размером не определяется»².

Таким образом, определение М. Холлидея, с которым нельзя не согласиться, дает ответ одновременно на несколько перечисленных выше вопросов, и, в частности, обязательна ли письменная форма презентации текста. Действительно, письменная форма встречается чаще, но она необязательна. Не только гомеровский эпос, но и любая народная песня, даже до того как ее записал фольклорист, обладали большим числом характерных текстовых признаков — информативностью, связностью, коммуникативной направленностью и т.п.

Несмотря на то что исследования в области текста за последнее время значительно продвинулись, многие вопросы остаются дискуссионными. В своей известной книге по лингвистике текста З.Я. Тураева признает, что

возможно понимание текста и как продукта устной, и как продукта письменной коммуникации. Но в заключение работы, следуя взглядам И.Р. Гальперина, все-таки определяет текст как отрезок письменной речи³.

Тезис о том, что размер не может служить критерием для отграничения текста от нетекста становится все более общепринятым и подтверждается множеством работ о массовых средствах коммуникации, например, в рекламоведении. В художественной литературе тексты из одного предложения, и помимо названных Холлидеем хайку, совсем не редкость.

Любопытно, что, хотя для определения понятия «текст» и для того, чтобы отличить текст от не текста, длина во внимание не принимается и нерелевантна, она имеет существенное значение для классификации текстов по жанрам и литературным формам. Так, например, краткость входит обязательным компонентом в определение пословиц — почти все пословицы состоят из одного предложения. Роман, напротив, характеризуется как большая форма эпического жанра, отличающаяся большим по сравнению с другими жанрами объемом.

В поэзии, как известно, существенным параметром является не только метрика, но и число стихов. Причем этот количественный показатель тесно связан с содержанием.

Так, например, в античной поэзии использовалась афористическая форма стихотворного поучения длиной в один стих, так называемый моностих. Широко известной формой мировой поэзии является двустишие, воплощающее в образной форме обобщения философского, этического и другого характера. Примером может служить знаменитое двустишие Р. Фроста.

THE SPAN OF LIFE

The old dog barks backward without getting up I can remember when he was a pup.

Выше уже упоминались японские трехстишия — хайку. Перенесенные на европейскую почву, они иногда могут быть не лирическими, а

философскими. Этой формой широко пользовался У. Оден.

Needing above all
silence and warmth, we produce
brutal cold and noise.

Персидские четверостишия — рубай О. Хайяма воскресил на английской почве Э. Фицджеральд. Рубай в восточной поэзии имеют преимущественно гедонистическое содержание.

Древняя форма японской поэзии — танка состоит из пяти строк и тридцати двух слогов.

Пять строк — обязательный признак шуточных, первоначально фольклорных стихов «лимериков», в которых более длин-

ные первая и вторая строки рифмуются с пятой, а более короткие третья и четвертая — между собой. Лимерики стали широко известны во всех странах благодаря английскому поэту Э. Лиру.

There was a young lady of Niger
Who rode with a smile on a tiger;
They returned from the ride
With the lady inside
And the smile on the face of the tiger.

Число строк, число стоп и число рифм — существенные дифференциальные признаки строфы. Минимальная строфа — двустишие. Но строфика знает и секстины (секстеты), септимы, октавы (октетты), ноны. Десятистишная строфа характерна для русской классической оды, в которой, как писал В. Тредиаковский, «описывается всегда материя благородная, важная». Одиннадцатистишной строфой написано «Бородино» М.Ю. Лермонтова. Таким образом, взаимосвязанность и взаимообусловленность всех аспектов художественного текста в этом отношении проявляется в том, что характер и длина строфы связаны с жанром, а жанр — с содержанием.

Этот список можно было бы продолжить, но ограничимся только напоминанием о том, что сонет не только обязательно содержит 14 строк, но

и число стоп и слогов в нем тоже регламентировано, так как, как правило, сонеты пишутся ямбическим пентаметром.

Итак, длина является существенным параметром для типологии внутри художественных текстов, но отделить текст от нетекста не позволяет.

Важно обратить внимание и на отношение лингвистики текста к подразделению науки о языке на семантику, синтактику и прагматику. Напомним, что в терминах семиотики язык рассматривается в этих трех измерениях, причем семантика занимается отношением знаков к обозначаемому, синтактика — отношением знаков друг к другу, прагматика — их отношением к пользующимся знаками людям. В работах по теории текста Э.С. Азнауровой и З.Я. Тураевой подчеркивается, что в теории текста переплетаются все эти три аспекта. Семантика учитывается в исследованиях текста, поскольку текст является языковой реализацией некоторой реальной или вымышленной ситуации во внешнем мире и соотносится с окружающей действительностью, воплощая процесс ее познания. Этот аспект неотделим от **синтактики**, поскольку текст есть интеграция фонетических, морфологических и лексических знаковых компонентов, и единицы его могут быть интерпретированы не сами по себе, а во взаимодействии с другими единицами — в контексте. Прагматический аспект входит в теорию текста органически, поскольку текст есть основная единица коммуникации и наряду с функцией передачи предметно-логической информации обладает функцией передачи оценочной и другой прагматической информации, а следовательно, имеет и функцию воздействия. Наконец, прагматическое измерение определяется тем, что текст строится по коммуникативному плану отправителя, реализуя стратегию коммуникации между ним и читателем, получателем информации¹.

Также с позиций семиотики, но в еще более широком толковании рассматривает текст Ю.М. Лотман². Он понимает искусство как особым образом организованный язык, а язык определяет как любую упорядоченную систему, служащую средством коммуникации и пользующуюся знаками.

Произведения искусства рассматриваются как сообщения на этом языке и называются текстами.

Текстами для Ю.М. Лотмана и его школы являются любые произведения искусства: поэмы, картины, симфонии, архитектурные ансамбли.

Заслуживает внимания то обстоятельство, что один и тот же термин используется в разных отраслях науки с похожим, но не тождественным значением, детерминированным задачами той науки, в которой он применяется. В условиях современной интеграции наук упорядочение терминологии имеет большое значение. Очень важно наличие определений к таким межотраслевым терминам. При использовании в разных науках сходные понятия получают особенности в соответствии со спецификой этих наук и их задач, но они не должны противоречить своим определениям в других науках, а лишь уточнять их. В отношении термина «текст» это представляется возможным. Действительно, представители семиотики, так же как и представители стилистики декодирования, рассматривают текст как сообщение, передающее художественную информацию.

Обратимся к теории информации. Там под сообщением понимается информация о свойствах и состоянии одной системы, намеренно передаваемая другой системе. Целостное и связное сообщение, специальным образом организованное для передачи и хранения информации, называется текстом. Следовательно, текст, закодированный кодом языка, т.е. вербальный, и отвечающий свойствам канала, именуемого литературой, есть литературно-художественный текст, а текст, соответствующий свойствам канала симфонической музыки, есть симфонический текст.

Поскольку не все вербальные сообщения являются художественными и не все художественные вербальными, нужно подчеркнуть, что множество литературно-художественных текстов составляет пересечение множества вербальных текстов с множеством художественных. Следовательно, элементы интересующего нас множества (объекты толкования на старшем

курсе) обладают свойствами сообщения (теория информации) текстов вообще (семиотика), текстов художественных (эстетика), текстов вербальных (лингвистика) и текстов литературно-художественных (поэтика).

Будучи предназначенным не только для передачи, но и для хранения информации, литературно-художественный текст представляет собой внутренне связанное, законченное целое, обладающее идейно-художественным единством.

Подобно тому как слово выделяется в речи специфической для него отдельностью, законченностью и оформленностью, так и текст выделяется во всем множестве (или корпусе) высказываний цельностью своего строения, своей, употребляя выражение А.И. Смирницкого, **цельнооформленностью**. Подобно тому как определение целостности, а следовательно, и отдельности, т.е. границ слова, осуществляется применительно к тому окружению, в котором оно функционирует, так и литературный текст выделяется в своем окружении своей отдельностью и целостностью¹.

Внешне целостность литературного текста сигнализируется для читателя различными закрепленными в истории культуры

средствами: публикация отдельной книгой или на отдельном листе, наличие отдельного названия, заголовка, указание имени автора и других выходных данных, титульный лист, оглавление и т.п. — все это внешние, конституирующие текст факторы.

Решение о законченности текста принимается его автором. Публикуя тот или иной роман, повесть, поэму и т.д., автор обязательно информирует читателя о том, считает ли он сообщение законченным или предполагает его продолжить, для чего существует и определенная формула: «продолжение следует». Соответствующее решение по договоренности с автором при необходимости такого сегментирования при публикации может принимать и редактор или издатель. Можно даже утверждать, что из всех выражений замысла автора именно это решение о начале и конце, т.е. целостности текста, является наиболее обязательным для читателя. Выше уже говорилось

о том, что, в отличие от некоторых других направлений, стилистика декодирования обращает внимание прежде всего на то, что в тексте действительно сказано, а не на то, что, возможно, хотел сказать автор, поскольку автору далеко не всегда удается реализовать свой замысел. Но в вопросе цельности текста и его отдельности все зависит от автора.

Главным конституирующим фактором текста является его **коммуникативное назначение**, т.е. его прагматическая сущность, поскольку текст предназначен для эмоционально-волевого и эстетического воздействия на тех, кому адресован, а прагматическим в лингвистике называется функционирование языковых единиц в их отношении к участникам акта общения.

Внутренняя смысловая цельность текста и его цельноформленность, обеспечивающие выполнение текстом его основного назначения передачи и хранения информации, создается его связностью логической, тематической, структурной и опять-таки прагматической. Как и на всех других уровнях языка, смысл целого не является простой суммой смыслов компонентов; только в тексте эта идиоматичность, естественно, сложнее, чем у единиц других уровней.

Внутренняя целостность текста воспринимается читателем из самого текста, она обеспечивается тремя типами отношений между его единицами, а именно: отношениями парадигматическими, синтагматическими и интегративными. **Парадигматические отношения** — это нелинейные отношения, связывающие единицы одного уровня и имеющие ассоциативный характер.

Синтагматические отношения тоже связывают единицы одного уровня, но они основаны на линейном характере текста, на последовательности единиц. **Интегративные отношения** складываются между единицами разных уровней. «Единица признается различительной для данного уровня, если она может быть идентифицирована как «составная часть» единицы высшего уровня, «интегрантом» которого она становится»¹.

Главную опору при обнаружении **внутренней связности текста** читатель получает от повторяющихся в тексте значений, составляющих его тематическую сетку. Теория тематической сетки подробнее будет рассмотрена в главе о лексической стилистике (с. 180-190).

Здесь достаточно упомянуть о том, что повторение значений выражается в повторе сем, слов или в тематическом повторе. Связи лексического характера могут быть синонимическими, гипонимическими, антонимическими, создаваться общностью эмоциональных, оценочных или функционально-стилистических коннотаций, или, наконец, общностью референтной отнесенности. В последнем случае большую роль играют местоименные связи. Повторяться могут образы, символы, темы, отдельные сцены и т.д. Связность, обеспечиваемая лексическими средствами, организуется при помощи синтаксических средств.

Подведем итоги параграфа. Литературно-художественный текст, а стилистика декодирования занимается именно художественным текстом, есть вербальное сообщение, передающее по каналу литературы или фольклора предметно-логическую, эстетическую, образную, эмоциональную и оценочную информацию, объединенную в идейно-художественном содержании текста в единое сложное целое. Основная характеристика текста — коммуникативно-функциональная: текст служит для передачи и хранения информации и воздействия на личность получателя информации. Важнейшими свойствами всякого текста (не только художественного) являются его информативность, целостность и связность. Текст может быть письменным и устным (фольклор). Величина текста может быть очень различной и зависит от автора, жанра и других факторов. В пределах художественной литературы величина текста и его сегментация могут быть регламентированы применительно к литературному жанру. В обеспечении связности текста и его запоминаемости большую роль

играют разные типы выдвигения¹, способствующие экспрессивности, эмоциональности и эстетическому эффекту. Конституирующим фактором

является коммуникативное задание, т.е. решение отправителя сообщения или, другими словами, прагматический аспект.

§ 7. Способы анализа художественного текста. Контекст

Следует различать два основных направления, или типа, анализа художественной речи, в пределах которых возможны еще многие дальнейшие варианты.

В первом сначала гипотетически выделяется основная идея или тема целого (устанавливаться она может по-разному), затем выделяются лексические, синтаксические, морфологические и фонетические части текста, которые позволяют подтвердить, уточнить, видоизменить или даже опровергнуть исходную гипотезу, в последнем случае гипотезу заменяют новой и повторяют процедуру сначала.

Второй метод основан на движении в противоположном направлении: внимание сосредоточено на какой-нибудь бросающейся в глаза формальной особенности или детали текста, например на неоднократном повторении какого-нибудь слова или группы слов, развернутой метафоре, неожиданном порядке слов, группе однотипных, например восклицательных, предложений, изменении метрики стиха или ритма повествования и т.д. Обнаружив такую особенность, исследователь ищет ей объяснение, сопоставляя с другими особенностями и контекстом, проверяет, не поддержано ли такое выдвигание другими способами, и в конце концов формулирует основную идею и тему. Затем эта первая бросившаяся в глаза деталь и другие особенности, найденные позднее, рассматриваются с точки зрения их места в художественном целом.

Оба типа анализа должны раскрыть единство содержания и формы, целого и частей, но в первом типе отправной точкой филологического круга является общее содержание, а во втором — детали и форма. Если в первом типе анализа мы ограничимся социальным, моральным, политическим или

философским содержанием текста, анализ может рассматриваться как литературная критика, но он не будет стилистическим. С другой стороны, один лингвистический анализ не будет ни литературным, ни стилистическим. Для того чтобы полнее раскрыть сущность обоих типов, обратимся к примеру.

При толковании знаменитого LXVI сонета Шекспира мы можем глубже проникнуть в выраженные в сонете мысли и чувства, проследив, как разрабатывается основная тема, т.е. тема несправедливости, в системе конкретных образов, реализуясь различными языковыми средствами. Вот этот сонет:

Tired with all these, for restful death I cry,
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And guiled honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly doctor-like controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

Сущность несправедливости в том, что все хорошее и благородное растаптывается, а все ничтожное процветает и властвует. Подтвердить правильность нашего понимания можно всмотревшись в язык сонета. В лексике сонета можно заметить большую группу существительных, обозначающих благородные человеческие качества: *desert, faith, virtue, perfection, strength, truth, good*.

Этим словам противопоставлена почти антонимичная им группа, означающая не столько зло или злых людей, сколько ничтожества: *needy nothing, limping sway, folly*.

За этими и другими существительными следуют весьма экспрессивные и эмоциональные глаголы; при этом с теми существительными, которые обозначают нечто хорошее, связаны причастия глаголов с резко отрицательной оценкой, означающие причиненное зло: *forsworn, disgraced, miscalled*, а с теми, которые синонимичны ничтожеству, — глаголы благополучия и благоденствия: *trimmed in jollity, controlling*.

Каждое из перечисленных существительных реализовано одновременно в двух возможных для него вариантах, называя добродетель или порок и человека, которому они присущи. Эту одновременную реализацию абстрактного значения и значения лица раскрывают первые же слова этой группы: *desert a beggar born*. Действительно, а *beggar born* предполагает референтную связь с существительным — названием лица. Серия метонимий усиливает трагическое звучание сонета: перед глазами читателя — не философская абстракция, а люди.

Прямым выражением возмущения измученного несправедливостью человека служат слова первой строки *Tired with all these, for restful death I cry* и наречия *unhappily, shamefully, rudely, wrongfully*, в которых содержится оценка происходящего.

Отчаяние и настойчивая мысль о смерти подчеркнуты кольцевым повтором. Смерть желанна потому, что только она одна может избавить от зрелища мерзостей жизни. Эти слова делают сонет не только философским, но и лирическим выражением личной трагедии поэта.

Всеобщность и единство всех бедствий отражены в необычном синтаксическом построении сонета: в нем только два предложения, разделенных двоеточием. Горькое перечисление обид, которые терпят хорошие люди от царящих в мире ничтожеств, дано в виде ряда из 11 сложных дополнений к глаголу *to behold*, каждое из которых занимает одну

строку и начинается с союза *and*. Многосоюзие подчеркивает логическое членение единой картины и одновременно создает впечатление нагнетания все новых разоблачений зла.

Нищенское существование достойных людей, процветание ничтожеств, предательство по отношению к самым верным, поругание невинности, незаслуженный приговор самым честным, власть в руках глупцов — все это лишь разные стороны одного и того же зла — несправедливости. Это особенно ясно благодаря строгой одинаковости параллельных конструкций, обрамленных кольцевым повтором.

Мысль о всесии зла, глупости, ничтожества усилена контрастом с поруганием добра. Контраст дан **антитезами**, т.е. стилистическими фигурами, усиливающими выразительность за счет столкновения в одном контексте прямо противоположных понятий: *honour* : : *shame*, *maiden* : : *strumpet*, *right* : : *wrong*, ***folly*** : ; *skill*, *good* : : *ill*. Негодование достигает кульминации и наибольшего обобщения в 12-й строке, где говорится уже не об отдельных проявлениях добра и зла, а именно о добре и зле, причем добро в оковах и должно прислуживать злу.

Последняя строка сонета дает лирическое разрешение темы: мир отвратителен, но уйти из него значило бы покинуть друга.

Эффективность анализа, так же как в точных науках, зависит в большой степени от правильно угаданной первоначальной гипотезы.

К анализу этого сонета можно подойти и вторым путем, начав с особенностей его формы. В LXVI сонете обращают на себя внимание многочисленные и разнообразные повторения. Это прежде всего союз *and*, с которого начинаются одиннадцать строк из четырнадцати и который вводит одиннадцать параллельных конструкций — одиннадцать одинаково построенных сложных дополнений с одиннадцатью существительными, принадлежащими к одной и той же идеографической группе, и одиннадцатью причастиями, причем все эти причастия, за исключением двух, пассивные. Вся эта система параллельных конструкций обрамлена кольцевым повтором

tired with all these, который, в свою очередь, вводит синонимический повтор: for restful death I cry и from these would I be gone.

На фонетическом уровне замечаем обилие звуковых повторов — аллитераций: behold ... beggar born, needy nothing, faith ... forsworn, right ... wrongfully, tongue-tied, captive ... captain, leave ... love alone.

Естественно предположить, что каждая такая особенность формы указывает на что-то важное в содержании. Из отдельных деталей складывается общее — завершается филологический круг.

Действительно, анафорический¹ повтор союза and фиксирует внимание на следующих за ним существительных, на которые падает ударение. Так мы приходим к тому же списку существительных, обозначающих положительные человеческие качества: desert, faith, virtue, perfection, strength, truth, good, что и в первом варианте анализа, к тем же противопоставленным им словам: needy nothing, folly, limping sway и к тому же списку экспрессивных глаголов: forsworn, disgraced... и оценочных экспрессивных наречий: unhappily и т.д.

Паузы (цезура) в середине каждой строки делят весь сонет на левую и правую части, создавая логическое противопоставление, что позволяет найти главную философскую тему сонета — несправедливость, которая царит повсюду.

Кольцевой повтор вскрывает лирическую тему сонета: поэт измучен тем, что ему приходится видеть. Оба раза tired with all these вводит слова о желанности смерти, настойчивую мысль о том, что другого выхода нет. Однако вместо второй части первой строки, т.е. слов for restful death I cry, в тринадцатой строке дан несколько смягченный синонимический повтор: From these would I be gone. Эта замена подготавливает перелом. Поэта привязывает к жизни любовь, и он отказывается от мысли о смерти, потому что не хочет оставить друга:

Save that, to die, I leave my love alone.

Аллитерация с троекратным повторением плавного [1] придает этой

последней строке необыкновенно нежную музыкальность, контрастирующую с гневным звучанием строк о несправедливости.

В 14 строк сонета Шекспир вмещает целый мир трагедии¹.

Деление на подход со стороны общего содержания и со стороны деталей формы есть первое противопоставление методики стилистического анализа. Эти два подхода не являются взаимоисключающими и могут успешно дополнять друг друга. Анализ, целиком формальный или только основанный на содержании, к стилистике не относится и в данной книге не рассматривается.

Нетрудно видеть, что оба анализа самым тесным образом связаны с контекстом. В дальнейшем изложении понятие контекста будет одним из основных для всех видов стилистического толкования. Все виды выдвижения в тексте важной информации и придания ей экспрессивности основаны на взаимодействии элементов текста между собой и со структурой целого. Анализ предсказуемости элементов тоже тесно связан с представлением о контексте.

В основе теории контекста лежит положение о том, что текст не может быть простой линейной соположенностью слов. Такой

способ передачи информации был бы крайне неэффективным. Текст — структура с внутренней организацией, элементы которой значимы не только сами по себе, но и в своих отношениях с другими элементами, в том числе и с элементами внетекстовыми, с внеязыковой действительностью, с ситуацией.

Рассмотрим сначала строго лингвистическую трактовку контекста. Наиболее существенные работы по теории лингвистического контекста выполнены независимо друг от друга учеными в Лондоне (школа Фёрта), в Ленинграде (школа Н.Н. Амосовой) и в Москве Г.В. Колшанским.

Суть теории контекста в том виде, как она разработана Н.Н. Амосовой¹ и ее учениками, сводится к следующему. Полисемия и омонимия, свойственные лексике в языке, устраняются в речи благодаря контексту и

речевой ситуации. В этой теории ситуация в контекст не входит, а выделяется отдельно. Контекстом называется соединение слова с его индикатором, находящимся в непосредственной или опосредованной синтаксической связи с актуализируемым словом. Н.Н. Амосова ограничивала контекст пределами предложения. Ее ученики (см., например, работы Л.А. Никольской) вывели контекст за рамки предложения.

Контекст может быть постоянным и переменным, лексическим и грамматическим (синтаксическим, морфологическим или смешанным).

Под **индикатором** понимается указательный минимум, позволяющий однозначно установить, которое из многих возможных значений полисемантического слова имеется в виду.

Контекстологическая теория Н.Н. Амосовой предполагает совпадение кодов отправителя и получателя речи и семантическую дискретность слова, т.е. существование у полисемантических слов такой семантической структуры, в которой лексический континуум распадается на лексико-семантические варианты. Такое упрощение вполне закономерно в случае чисто лингвистического анализа речи, но в стилистическом анализе оно уже недостаточно, так как коды автора и читателя в действительности никогда не совпадают, слово в художественном произведении получает добавочные «обертоны смысла» (выражение Б.А. Ларина), не присущие ему в словаре, а возникшие в тексте.

Ситуацией в контекстологической теории Н.Н. Амосовой называются внеязыковые условия, также выполняющие функцию указания на то, в каком из возможных для него значений слово употреблено. Различают **жизненную и текстовую ситуацию**.

В жизненную ситуацию включают и прямой показ. Текстовая ситуация подразделяется на текстовое описание жизненной ситуации и общую тему текста.

Контекстологическую теорию в том виде, как она предложена Н.Н. Амосовой, можно было бы дополнить соображениями, высказанными У.

Вейнрейхом. У. Вейнрейх исходит из утверждения, что контекст не только позволяет выбрать одно из уже знакомых читателю значений многозначного слова, но и установить наличие приращений к значению слова (гиперсемантизация) или, напротив, утрату словом некоторых компонентов значения (десемантизация). Гиперсемантизация свойственна поэтической речи, десемантизация — в первую очередь экспрессивной разговорной речи.

О комбинаторном приращении смысла в художественном тексте Б.А. Ларин писал еще в 1923 году. С тех пор этим вопросом занимались многие; в русле стилистики декодирования вопрос исследовали И.А. Банникова, СИ. Болдырева, Г.В. Андреева.

Существенным компонентом теории стилистического контекста является теория **сильной позиции**. Эффективным средством задержать внимание читателя на важных по смыслу моментах и комбинаторных приращениях смысла является помещение их в **сильную позицию**, т.е. на такое место в тексте, где они психологически особенно заметны. Такими сильными позициями являются начало или конец текста или его формально выделенной части (главы, строфы и т.д.).

Начало следует подразделить на название произведения, факультативные эпиграф и пролог и первые строки или первые абзацы. Заглавие текста является важной частью начального стимула вероятностного прогнозирования и выработки стратегии восприятия. В сочетании с другими элементами начала оно дает опору для прогноза возможного круга тем и образов и создает преднастройку, очень важную для понимания целого. Первая строка стихотворения задает жанр, размер, ритм, тему, а иногда и центральный образ и отношение автора к изображаемому.

Связь в заполнении сильных позиций является важным фактором целостности текста, а содержание их становится понятным, взаимодействуя с остальным текстом, который таким образом функционирует как адаптивная система. Конкретное проявление этого взаимодействия может быть весьма разнообразным. Ограничимся только одним примером. В стихотворении

Роберта Фроста «Лягушачий ручей», как и во многих других стихотворениях этого поэта, название и первая строка вводят главный поэтический образ, а последняя дает широкое афористическое обобщение. В данном случае первая строка дает довольно грустную картину пересыхающего ручья: Ву .1ипе оиг Ъгоок'8 гип ой! оГ 5оп§ ап<3 зреесЗ. Основная часть текста дополняет эту картину, которая, казалось бы, особой красотой не отличается, и тем не менее эта неброская природа владеет сердцем поэта, и лирико-философский афоризм в конце, подчеркнутый своей сильной позицией, помогает читателю понять это чувство: \Уе 1оуе 1Ъе 1Ъп§8 \уе 1оуе тог \упа1 1пеу аге.

Содержание сильной позиции конца подытоживает тему, подтверждает правильность понимания или корректирует его, а иногда создает новый неожиданный поворот и новое разрешение вопроса.

Дифференциальными признаками сильных позиций являются место в тексте, характер передаваемой информации, наличие или отсутствие образности, сочетание с другими типами выдвижения, о которых пойдет речь в § 10 и которые также входят в понятие стилистического контекста¹.

Переходом от теории лингвистического контекста к теории стилистического контекста являются работы М. Риффатера и Ю.М. Лотмана.

М. Риффатер уделяет контексту много внимания. Понимая стиль как выделение и подчеркивание в тексте важнейших элементов смысла («Ъап§иа§е ехргеззез апс! \$1yle \$1ге8\$е5»), он подходит к контексту с точки зрения декодирования и кодирования художественной информации. В процессе чтения читатель обязательно пропускает многое из того, что содержится в тексте, а восстанавливая целое, часто неточно восполняет пропущенное. Процесс декодирования писатель должен направить, а для этого кодирование должно быть организовано так, чтобы на важных по смыслу моментах внимание задерживалось. На этом Риффатер основывает свое понимание **стилистического контекста и стилистического приема**.
Отрезок текста, прерванный по-

явлением элемента низкой предсказуемости, чем-то неожиданным,

побочным, есть стилистический контекст. Он образуется оппозицией стилистического приема и его окружения.

Подобно Н.Н. Амосовой, М. Риффатер рассматривает контекст не как окружение, благодаря которому становится понятным смысл какого-то элемента, а как элемент вместе с окружением. Эффект стилистического приема, по Риффатеру, обусловлен отклонением не от языковой нормы, а от нормы данного сообщения, т.е. подход аналогичен подходу, предложенному на много лет раньше Б.А. Лариным.

В работах Ю.М. Лотмана механизм появления в словах художественного текста новых смыслов и дополнительных коннотаций раскрыт как продолжение концепции Р. Якобсона.

Главными действующими силами в этом механизме являются отношения между соположенными и связанными синтаксически, но не сходными элементами и отношения между повторяющимися и в чем-то эквивалентными элементами, которые могут быть расположены как контактно, так и дистантно. На английском материале этот подход получил дальнейшее развитие в работах В.А. Кухаренко.

Дальнейшие исследования позволили показать, что функция стилистического контекста состоит не в том, чтобы снять многозначность (это функция языкового контекста), а, напротив, в том, чтобы добавить новые значения, создать комбинаторные приращения смысла.

Стилистический контекст позволяет одновременно реализовать два и более значений слова, создать ему добавочные коннотации и другими путями обеспечить компрессию информации и тем самым обеспечить максимальную эффективность передачи.

Объектом стилистического анализа и описания является целый текст. Отдельные его элементы действуют вместе с другими элементами того же или других уровней и целым текстом таким образом, что создается не указательный минимум, как в контекстологии, а, напротив, максимум возможных связей¹.

§ 8. Интертекстуальность

С понятием контекста связаны и вопросы интертекстуальности. Под интертекстуальностью мы будем понимать включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фраг-

ментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий. Большую роль в развитии теории интертекстуальности сыграли идеи М.М. Бахтина о «чужом слове», «двуголосном слове», развитые многими исследователями, в частности Ю. Кристевой. В последние десятилетия XX века проблемы интертекстуальности активно разрабатывались, однако многое в них осталось незавершенным.

Одной из причин неразработанности теории интертекстуальности как проблемы композиционно-стилистической является большое разнообразие размеров, форм и функций включения «другого голоса». Общий признак этих включений — смена субъекта речи: автор может дать слово другому реальному автору и процитировать его в тексте или в эпиграфе, подобно тому как Достоевский цитирует Пушкина и Евангелие в эпиграфах к роману «Бесы», или включить в текст собственные стихи под видом стихов персонажа, как в «Докторе Живаго».

Включения особенно различны по длине. Это может быть одно какое-то взятое в кавычки «чужое слово» или целый роман внутри другого романа («Мастер и Маргарита» Булгакова, «Дар» Набокова). Включение может быть маркировано указанием на источник в тексте или в специальных комментариях автора, но нередко читателю приходится самому догадываться о первоначальном тексте, как, например, в пародиях, и тогда эта активная работа читателя становится фактором, повышающим удовольствие от чтения. Цитаты могут весьма разнообразно переосмысляться, трансформироваться, сокращаться, приводиться фрагментами (название романа А. Кристи «Ву Шерпект§ оГту гпитЪз» сокращенно цитирует слова ведьмы в Макбете. Ведьма говорит, что зуд в пальцах подсказывает ей, что приближается кто-то злой, и,

действительно, появляется Макбет. У читателя такая цитата создает предчувствие чего-то зловещего).

Все эти очень разнородные включения в текст объединены одним общим признаком — сменой субъекта речи. Это может быть данный автор, его персонаж или другой автор. Повествование от 1-го лица может сменяться дистанцированным повествованием в 3-м лице («Дэниел Мартин» Фаулза).

Другой причиной неразработанности этой тематики является большая сложность и разнообразие модальностей функций и импликаций — оценочных, характерологических, композиционных, идейных. Импликации могут быть связаны с тем, что каждое чужое слово насыщено отзвуками чужих высказываний, к которым автор текста относится как с пиететом, так и с иронией. Бахтин очень образно трактует каждый текст как диалог (он очень любит это выражение). Диалогичность, по его мнению, состоит в том, что каждое высказывание можно в самом широком смысле рассматривать как ответ на все предшествующие высказывания в данной сфере, что, конечно, очень справедливо не только для художественных, но и особенно для научных текстов.

Эта диалогичность связана с тем, что реальной единицей речевого общения является высказывание, границей которого оказывается смена речевых субъектов, то есть смена говорящих или пишущих. Простейшая форма — реальный диалог с его сменой реплик — представлена в романе в значительно усложненной форме: диалог между персонажами, прямые обращения автора к читателю, включения в виде писем, дневников и других сочинений персонажей и т.д. В основе восприятия художественного слова лежит диалог писателя с читателем, творческое понимание которого обусловлено его культурой, содержанием его тезауруса, его личностью и окружающей его действительностью.

Понять — значит соотнести со своим тезаурусом. Тезаурусом в широком смысле слова называют совокупность накопленных человеком знаний, а в более узком — отражающий эти знания и опыт словарь.

Ассоциативный тезаурус личности есть основанный на опыте предшествующих поколений способ организации в сознании всех сведений о мире с учетом связей между ними. Тезаурус личности должен непрерывно расти на основании образования все новых и новых ассоциативных связей.

Для образного представления интертекстуальности можно воспользоваться идеей оптического поля. Напомним, что в физике полем называют пространство, в котором действует сила или силы, а оптическим полем — пространство, в котором можно видеть предметы сквозь линзу. Такой линзой для нас оказывается цитата, то есть преднамеренное введение чужих слов. То, что читатель сквозь эту линзу увидит, зависит от первоначального контекста, из которого цитата взята, и от того, в который она помещена, в какой мере она маркирована и трансформирована формально и семантически; все это связано с тезаурусом реципиента, зависит от его умения быть читателем.

Остановимся подробнее на разных типах включения. Попытаемся расположить их по порядку, так, как их может встретить читатель.

Начнем с цитатного заглавия. Такие заглавия более часты, чем может показаться на первый взгляд, поскольку цитата легко может пройти незамеченной. Так, название романа Дудинцева «Белые одежды» на первый взгляд представляется красивым синонимом для привычного фразеологизма «люди в белых халатах». В действительности это заглавие цитатное. В нем звучит голос Иоанна Богослова. В Апокалипсисе люди в белых одеждах — это те, кто «претерпел скорби и остался верным в испытаниях». Такое понимание раскрывает главную идею романа, прославляющего мужество ученых-генетиков.

Подобным же образом в названии «Доктор Живаго» при нашем современном невежестве в вопросах религии мы можем не заметить цитатности, правда глубоко запрятанной, хотя суффикс -аго и должен сигнализировать о древнеславянском. Евангельская нота в произведениях Пастернака звучит постоянно и требует к себе внимания. Следует вспомнить,

что в Евангелии от Матфея Иисус спрашивает учеников, за кого они его почитают, и Петр отвечает: «Ты — Христос сын Бога Живаго». Сочетание «Бога Живаго» встречается в Библии многократно, и смысл его в том, что истинный Бог — это жизнь и бессмертие в отличие от идолов, в которых нет ни правды, ни жизни.

Итак, Живаго — имя цитатное, значимое для всей идейной сущности романа. Сопоставление его с другими Евангельскими аллюзиями и особенно со стихотворением «Гефсиманский сад» (тема «Моление о Чаше»), которым роман заканчивается, показывает, что оно символизирует крестный путь русской интеллигенции — залог бессмертия Родины.

Источники «чужого голоса» в цитатах весьма разнообразны. Однако, поскольку желательно, чтобы читатель имел представление об исходном контексте, писатели во все времена постоянно обращались к Библии. Очень часты и цитаты из классиков: Данте, Шекспира, Гёте, Пушкина.

Примеров названий, цитирующих Библию, можно привести немало: А. Кристи «Конь бледный» (Апокалипсис), Гр. Грин «Сила и слава» (Отче наш), Хемингуэй «И восходит солнце» (Экклезиаст).

Итак, цитатность подобных заглавий не лежит на поверхности и требует интерпретации. Соответствующую подсказку писатель может дать читателю в эпиграфе или в авторских комментариях.

Эпиграф — один из наиболее изученных и в то же время специфичных видов цитатного включения. Заглавия бывают цитатными, скорее, в порядке исключения — эпиграф является цитатой по определению. Информационные связи его разнонаправленны: он поясняет заглавие, он отсылает память к тому контексту, откуда он взят, и к тому, которому предшествует. Вместе с заглавием он занимает сильную позицию начала, но в отличие от заглавия факультативен, что увеличивает информативность.

В статье М.В. Буковской о художественно-символической функции заглавия и эпиграфа в романе Р.П. Уоррена «Вся королевская рать»¹ интересно показана функция двух очень разноплановых цитат. Заглавие

взято из детской песенки-считалки Humpty-Dumpty, а эпитафия — из «Божественной Комедии» Данте: «Mentre che la speranza ha fior del verde».

Модально-оценочная информация заглавия и эпитафия рассматривается здесь как во внутритекстовом, синтагматическом, сюжетном плане, так и на фоне культурных и социально-исторических ассоциаций романа.

Если цитируемый заглавием текст должен быть хорошо известен читателю, эпитафия имплицитно. Как, например, «For our time» Хемингуэя — отрывок известной молитвы о мире: «Give peace in our time, oh Lord», полный горькой иронии, так как рассказы сборника описывают тяжести войны. В романе того же автора «По ком звонит колокол» заглавие поясняется пространной цитатой из стихотворения Джона Донна, поэта, сравнительно мало знакомого современному читателю.

Заглавие и эпитафия можно считать метатекстовыми включениями, поскольку в самый текст они не входят, хотя значительно влияют на его осмысление. Для того чтобы показать их связь с текстом, остановимся подробнее на их функционировании в романе.

Проследим интертекстуальность и различные функции трех цитат в романе С. Моэма «Пестрое покрывало» (The Painted Veil). Название раскрывается в эпитафии: ...the painted veil which those who live, call life. Автор не указывается. Предполагается, что читателю знаком сонет Шелли, и он знает, что этот сонет начинается словами: Lift not the painted veil which those who live call life. Смысл стихотворения в том, что то, что нам кажется пест-

рой картиной жизни, на самом деле только пестрое и обманное ее покрывало и его лучше не поднимать, так как истинная жизнь, которая при этом откроется, — страшная бездна страдания.

Вторая цитата подана иначе и раскрывает не идейно-философскую суть романа, а возникновение его сюжета. После эпитафия Моэм помещает свое предисловие, то есть еще один вид метатекстового включения, также

факультативного. С точки зрения прагматики интертекстуальности авторское предисловие — ситуация непосредственного прямого обращения автора собственной персоной к читателю. Факультативность авторского предисловия делает его особенно информативным видом прямой литературной коммуникации. В этом предисловии Моэм поясняет генезис своего произведения, вводя в него автобиографический компонент: в бытность его в Италии учительница итальянского языка подсказала ему сюжет будущего романа, комментируя конец пятой Песни «Чистилища» в «Божественной Комедии» Данте. Предисловие и начинается с этой второй цитаты и ее английского перевода. Всего в цитате 7 стихов, приведем хотя бы четыре:

Ricorditi di me, che son la Pia: Siena mi fe; distecimi Maremna: Salsi colui,
che, inannellata pria Disposando m'avea con la sua gemma.

«Ты вспомни также обо мне, о Пии!

Я в Сьене жизнь, в Маремне смерть нашла,

Как знает тот, кому во дни бывые

Я, обручаясь, руку отдала».

В комментариях к переводу Лозинского сказано, что Пия дель Толомен, родом из Сьены, вышла замуж за Нелло дель Пано-мески, который из ревности тайно убил ее в одном из своих замков в Сьенской Маремне.

Цитата из Данте имплицитно вводит тему адюльтера и убийства из ревности, а эта тема определяет сюжет.

Цитата из «Божественной Комедии» заслуживает особого внимания и сама по себе, и как подтверждение мысли Бахтина, поскольку вторая строчка встречается как цитата и в произведении Т.С. Элиота и Эзры Паунда. При этом цитирование ее у Элиота в «Опустошенной земле» заслуживает внимания как пример особого вида интертекстуальности, называемого реминисценцией. Реминисценция определяется как воспроизведение знакомой фразовой, образной, или ритмико-синтаксической структуры из другого произведения. У Элиота в упомянутой поэме в главе «Fire Sermon»

сохранена и образная, и ритмико-син-таксическая структура: *Highbury bore me, Richmond and Kew undid me*. Причем речь идет тоже о падении женщины, то есть имплицитно все та же тема. Заметим попутно, что многие цитаты из «Божественной Комедии» стали крылатыми словами во многих языках.

Сюжет романа «Пестрое покрывало» разворачивается в Гонконге. Жена ученого-биолога изменяет мужу. Узнав об этом, муж решает ехать в качестве врача в опасную экспедицию на эпидемию холеры и настаивает на том, чтобы жена ехала с ним. Читатель может сравнить эту форму мести с мстостью мужа Пии. Трагическая развязка заключается в том, что заболевает холерой и умирает муж. И тут появляется еще одна — третья цитата. Жена умоляет умирающего о прощении. А он подводит итог своей трагедии цитатой: «*The dog it was that died*» и умирает. Читатель может и не припомнить откуда это, автор приходит ему на помощь: друг покойного поясняет вдове, что цитата взята из «Элегии на смерть бешеной собаки» Голдсмита. В элегии повествуется о том, как бешеная собака покусала человека, но человек выздоровел, а собака умерла. Горькая ирония персонажа направлена против него самого. Цитата имеет характерологическую и сюжетную (муж не прощает измену) функцию, ее источник указан, и она не трансформирована.

Границей каждого речевого высказывания, по Бахтину, является смена речевых субъектов, то есть смена говорящих. Рассмотрим ступени такой смены. Хотя бы одна ступень обязательна в каждой цитате: высказывание перепоручается. В данном примере смена субъектов проходит два этапа: Голдсмита цитирует не сам Моэм, а его персонаж Вальтер.

Одновременно с характерологической цитата может иметь и комическую функцию. Любимый герой Вудхауза, симпатичный светский шалопай Вустер, все время вставляет в свою речь цитаты из наиболее известных английских поэтов, сильно их перевирая, а его лакей, знаменитый Дживз, вносит необходимые поправки и компетентно указывает источник.

Цитата способна передавать не один-другой голос, а целое множество

их. Причем каждый из голосов может создавать собственный круг ассоциаций. Полифония может осуществляться параллельным использованием цитат в эпиграфах. Так сказать, переключкой эпиграфов. Так, например, Джон Фаулз в романе «Женщина французского лейтенанта» предпосылает эпиграф каждой главе, их иногда два и больше. Эпиграфы перекликаются не только с содержанием главы, но и между собой, взаимно противопоставляются по жанру источника (поэтические, научные, публицистика). Они могут по-разному взаимодействовать, в том числе и иронически, с нарративной частью глав¹.

Для того чтобы полнее показать возможности нескольких ступеней в смене субъектов высказывания, обратимся к роману Фредерика Форсайта «Псы войны». Острсюжетные произведения этого автора очень популярны на Западе, но пока еще мало знакомы русскому читателю. <В прошлом году его знаменитый роман о попытке покушения на генерала де Голля «День шакала» был опубликован в журнале «Простор», а в будущем году в издательстве «Прогресс» должен выйти однотомник его произведений.>

Роман «Псы войны» рассказывает о командире наемников иностранного легиона. В вымышленной африканской стране, богатой залежами платины, подавлено национально-освободительное восстание. Сражавшийся на стороне этого восставшего народа герой должен бежать. В романе со скрупулезной точностью описываются валютные и другие финансовые операции европейской мафии, стремящейся наложить лапу на эту страну, контрабанда оружия, вербовка наемников, бесчисленные опасности, которым подвергается герой, верный той стороне, за которую сражался. Роман кончается победой патриотов, но и самоубийством героя, который знает, что он неизлечимо болен.

Название «Псы войны» достаточно экспрессивно и само по себе. Метафора имеет явно дерогативный характер. Но заглавие оказывается цитатным, и в эпиграфе слово предоставляется Шекспиру: «Грянет: Пощады нет! И спустит псов войны». Уже знаки препинания показывают, что введен

еще один голос. Действительно, это — отрывок из монолога Антония из трагедии «Юлий Цезарь», обращенного к трупу только что убитого заговорщиками Цезаря. Антоний предсказывает ужасы войны, ибо дух Цезаря будет взывать к отмщению. Итак, получается цепочка из четырех субъектов речи: Форсайт, Шекспир, Антоний, Цезарь. Слова «Пощады нет» принадлежат Цезарю.

Цитатный эпиграф помещен между заглавием и текстом. Подобно линзе в оптике, эпиграф делает доступным зрению читателя исторически очень отдаленную информацию. Создается преднастройка для вероятностного прогнозирования, которая помогает понять, что главное в романе война гражданская, что ответственность за нее лежит не на легионерах, и что перед нами нечто более серьезное, чем детективно-приключенческий роман. Голос Шекспира включает судьбы героев в общечеловеческую историю.

Но многоголосие на этом не кончается, цитата вкладывается в уста пятого субъекта. Эту же фразу произносит применительно к будущей судьбе героя руководитель национально-освободительного движения генерал-негр и поясняет, что это — слова Шекспира. На этот раз не только учитывается фактор адресата (романы Форсайта предназначены для широкой читательской аудитории, и он не может позволить себе насыщать их аллюзиями, как это делает пишущий для элиты Элиот). Автор дает еще одно пояснение цитаты, расширяющей рамки художественного времени и пространства, фиксирует внимание на теме и при этом характеризует черного вождя восстания как человека высокой культуры, то есть цитата имеет характерологическую, жанровую и идейную функции.

Многоголосие усиливается появлением в романе второго эпиграфа, как бы противопоставленного первому и имеющего более личностный психологический характер. Этот второй эпиграф — довольно длинный отрывок из завещания героя романа Томаса Харди «Мэр Кестербриджа». Герой этого романа Хенчард кончает свою одинокую и им же самим

разбитую жизнь в таком отчаянии, что даже не хочет, чтобы кто-нибудь пришел проводить его в могилу и чтобы его хоронили на кладбище. Роман Харди кончается этим завещанием, и отрывок из него оказывается вторым эпиграфом в романе Форсайта. Эпиграф дает повод читателю поразмышлять о связи личностных свойств и социальных факторов. Эти два разных по смыслу и источнику эпиграфа создают по принципу дополнительности как бы два разных угла зрения, под которыми можно рассматривать роман.

Итак, интертекстуальность состоит в том, что меняются субъекты речи, а благодаря этому значительно повышается импликационный и модальный потенциал текста и самый текст оказывается звеном в общей цепи культурного общения человечества. Попутно может меняться и обращенность высказывания, а это в свою очередь может быть связано с экспрессивностью речи. Для связи с адресатом в рассмотренных выше случаях существенным было подключение чужого голоса в сильной позиции начала романа.

Интертекстуальность тесно связана с импликацией и многими другими категориями текста, например, с пародийностью, и языка — с фразеологией и крылатыми словами. В качестве примера сильно концентрированной пародии и цитации приведем небольшое стихотворение Льва Лосева. Рассмотрим две строфы из его стихотворения «Моя книга».

В студеную зимнюю пору («однажды» за гранью строки) Гляжу поднимаемая в гору (спускается к берегу реки) Усталая жизни телега, Наполненный хворостью воз. Летейская библиотека, Готовься к приему всерьез.

Лосев жалуется читателю на то, что его книга будет забыта, и трансформирует привычное «кануть в лету» (Лета в греческой мифологии — река забвения, через которую в подземном царстве переправляются души умерших). Здесь еще и аллюзия на брошенное Набоковым выражение «Летейская библиотека» в смысле забытых, канувших в Лету книг. Прагматический контекст доверительной беседы с читателем включает

общие элементы в субъективных моделях мира. И Лосев, и его читатели хорошо помнят с детства стихотворение Некрасова. Его приходится немного преобразовать. Лосев обнажает прием и в скобках замечает, что слово «однажды» в строку не лезет, что «телега жизни» не поднимается в гору, а спускается к «берегу» реки — Леты, что воз наполнен не хворостом, а хворостью. В импликации остается разговор с читателем, который непременно заметит, что стихотворение «Мужичок с ноготок» начинается со слова «однажды», и перед которым надо оправдаться.

Масштабы интертекстуальности могут быть очень различными и колебаться от реминисценций, аллюзий и цитат до включения целостных больших текстов в виде произведений, принадлежащих перу персонажей их писем, дневников или целых написанных ими романов.

Подобно тому, как отдельные цитаты могут переакцентироваться, звучать иронически или пародийно, так и в больших интекстах возможны значительные модальные перестройки.

Классическим примером такого интекста, уже неоднократно так или иначе рассматривавшимся в критической литературе, является роман о страданиях Христа, его беседах с Понтием Пилатом и его мученической смерти в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Вставная природа романа постоянно подчеркивается. Это — текст, его читают, перелистывают, переписывают и т.д. Присутствие третьего голоса — первоначального автора или авторов — евангелистов не подчеркивается. Но читателю-то это хорошо известно, авторство имеет многослойный характер. Не говоря уже о многочисленных ассоциациях с Гёте, Данте, Гофманом, Достоевским, Гоголем.

С точки зрения стилистики модальности здесь интересно то, что все московские события, описание которых выполнено от лица самого Булгакова, даны как фантастическая дьяволиада: описание гастролей сатаны и его свиты в современной Булгакову эпохе, гротескно-сатирическое описание московской действительности, в то время как созданный

вымышленным персонажем — Мастером роман о событиях 2000-летней давности выдержан в строго реалистической исторической точности. Роман Мастера и роман о Мастере создают незабываемый контраст модальностей, противопоставляя бездуховной мещанской пошлости вечную истину Христианства.

Невозможно не упомянуть в связи с этим о том, что в литературе существует очень много аналогичных по сюжету включений крупномасштабного текста, т.е. текстов на тему беседы Христа с Пилатом (Айтматов «Плаха»; Домбровский «Факультет ненужных вещей» и др. См. об этом: *Семенова С. Образ Христа в современном романе // Новый мир. — 1989. — № 11).*

§ 9. Стилистическая функция

Как было уже показано, стилистика использует данные лексикологии, грамматики, фонетики, семасиологии, фразеологии и т.д. Однако в отличие от этих дисциплин она занимается не элементами языка как таковыми, а их выразительным потенциалом в контексте — их **стилистической функцией**. Стилистическая функция определяется как выразительный потенциал взаимодействия языковых средств в тексте, обеспечивающий передачу наряду с предметно-логическим содержанием текста также заложенной в нем экспрессивной, эмоциональной, оценочной и эстетической информации. В то время как указанные отрасли лингвистики изучают всю систему языковых средств соответствующего уровня в целом, стилистика рассматривает их экспрессивные качества, их функционирование и взаимодействие при передаче мысли и чувства в данном тексте и, следовательно, их роль в идейном воздействии текста на читателя. При этом имеется в виду целостная личность читателя, а не только его логическое мышление.

Может показаться, что слово «функция» в лингвистике многозначно. Ср.: «стилистическая функция», «функции языка», «функциональный стиль».

Действительно, референционная отнесенность этих терминов различна. Но дело здесь в том, что «функция» — слово широкого значения, подвергающееся уточнению в этих сочетаниях. Инвариантом всех его употреблений является понятие назначения и зависимости характера использования того или иного элемента в системе целого, т.е. **интегративные отношения**.

Среди множества предложенных определений наиболее удачным представляется определение английского ученого М. Холлидея, который понимает функцию как **роль, которую те или иные классы слов выполняют в структуре единиц более высокого уровня**¹.

Это достаточно широкое определение позволяет включить все упомянутые выше значения слова «функция», такие, как коммуникативная, контактоустанавливающая, эмотивная, волюнтативная, апеллятивная и т.д. Функции языка, или синтаксическая функция слова или класса слов в структуре синтаксического целого, или образно-характерологическая стилистическая функция какой-либо специфической лексики в речевой характеристике персонажа тоже не противоречат такому определению.

В математическом понимании **функция есть зависимость одних переменных величин от других**. Такой подход тоже не противоречит вышесказанному. В таком понимании стилистическая функция есть зависимость между информацией второго рода и структурными элементами текста.

Для того чтобы представить себе стилистическую функцию с **эстетико-философской** точки зрения, напомним, что стиль — не совокупность приемов, а **отражение** в сообщении восприятия окружающей действительности, образного видения мира и образного мышления, неотделимого от эмоциональной оценки.

В данном параграфе рассматривается только стилистическая функция, возникающая на основе языковой структуры текста, где элементы всех уровней взаимодействуют как двусторонние единицы, имеющие форму и

содержание. Рассматриваемое здесь понимание стилистической функции вытекает из принятого в стилистике декодирования понимания стиля как выражения информации второго порядка (см. с. 15). Большую роль в осуществлении стилистической функции играют, соответственно, эмоциональные, экспрессивные (образные и усилительные) и оценочные коннотации языковых единиц.

Исчерпывающей классификации стилистических функций в литературе пока нет; большинство авторов различают характерологическую, дескриптивную, эмотивную и оценочную функции.

Рассматривая стилистическую функцию языковых средств в прагматическом аспекте, мы учитываем эмоции и отношения, которые автор передает читателю, выражение отношения говорящего к сообщаемому, к собеседнику, к себе самому, к ситуации и оценку обстановки, т.е. все то, что относится ко второй части информации (см. § 1). Гамма чувств может быть очень разнообразной: презрение, уважение, восхищение, негодование, раздражение и т.д. и т.п. Обстановка общения может рассматриваться как торжественная, интимная, официальная и т.п. Автор может воспринимать себя сам и выдавать читателю как всеведущего и все понимающего или, напротив, рассказывать только то, что он действительно видел, и подчеркивать ограниченность своих сведений и т.д.

Обратимся к примеру и покажем стилистическую функцию синтаксических конструкций, которые своей лаконичностью, или, наоборот, развернутостью, или другими свойствами связаны со строем мышления, отраженным в произведении, с характером и особенностями восприятия лица, от имени которого ведется повествование, т.е. имеют **характерологическую функцию**. Дж. Кэри описывает солнечное утро на Темзе, как его видит герой — старый художник Галли Джимсон:

Sun all in a blaze. Lost its shape. Tide pouring up from London as bright as bottled ale. Full of bubbles and every bubble flashing its own electric torch. Mist breaking into round fat shapes, china white on Dresden blue. Dutch angels by

Rubens della Robbia. Big one on top curled up with her knees to her nose like the little marble woman Dobson did for Courtauld. A beauty. Made me jump to think of it. You could have turned it round in your hand. Smooth and neat as a cricket ball. A Classic Event. (J. Cary. *The Horse's Mouth*)

О чем здесь говорится? Об утреннем солнце над Темзой во время прилива и об облаках в голубом небе. Но не только об этом. Отрывок заставляет читателя посмотреть на Темзу и небо, и это утро глазами художника, и мы можем даже представить себе характер творчества этого художника. Общее впечатление создается отдельными, как будто не связанными мазками, энергичными и резкими. Восприятие очень своеобразное, полное неожиданных, очень конкретных и прозаичных образов и очень изысканных реминисценций, раскрывающих глубокое знакомство с историей искусства. В этом образном внутреннем монологе характеристика персонажа и особенностей его восприятия в значительной степени опирается на стилистическую функцию синтаксических конструкций. Во всем абзаце только одно полное предложение: *You could have turned it round in your hand.* Все остальные предложения односоставные или эллиптические и обязательно (с одним только исключением: *A beauty*) распространенные. Распространение позволяет точно характеризовать форму, цвет или игру света в пейзаже, которым любителю художник. Он уже мысленно воссоздает этот пейзаж на полотне. Бросается в глаза обилие сравнений.

Разумеется, стилистическую функцию здесь выполняет не только синтаксис, но и многое другое. В лексическом плане отметим только одну, но важную лексическую черту — авторский неологизм *Rubens della Robbia*, объединяющий имена фламандского художника Рубенса и итальянского скульптора Луки делла Роббия и подчеркивающий общую для обоих любовь к изображению пухлого детского тела, а тем самым и «пухлость» облаков.

Прямого соответствия между стилистическими средствами, стилистическими приемами и рассматриваемой здесь стилистической функцией не существует, потому что стилистические средства неоднозначны.

Инверсия, например, в зависимости от контекста и ситуации может создать пафос и приподнятость

или, напротив, придать ироническое, пародийное звучание.

Многосоюзие, в зависимости от контекстуальных условий, может служить для логического выделения элементов высказывания, для создания впечатления неторопливого, размеренного сказа или, наоборот, для передачи серии взволнованных вопросов, предположений и т.д. Гипербола может быть трагической и комической, патетической и гротескной.

Стилистической функции свойственны некоторые важные особенности.

Первая особенность стилистической функции, назовем ее **аккумуляцией**, состоит в том, что один и тот же мотив, одно и то же настроение или чувство передаются, если они имеют большое значение для целого, параллельно несколькими средствами. Такая избыточность усиливает и направляет внимание читателя. Она называется **выдвижением по типу конвергенции**, и мы в дальнейшем остановимся на ней подробно.

Вторая особенность стилистической функции состоит в том, что, поскольку стилистическая функция может опираться на коннотации, ассоциации и импликационал слов и форм, она может проходить и в текстовой импликации и в подтексте.

Третья особенность — **способность к иррадиации** — свойство, обратное первому: длинное высказывание может содержать одно-два высоких слова и звучать возвышенно в целом, и, наоборот, одно грубое или вульгарное слово может придать вульгарность и резкость большому отрезку текста.

Для того чтобы показать все эти свойства стилистической функции на одном отрывке, можно привести в качестве примера 66-ю строфу X песни «Дон Жуана» Дж. Байрона, в которой поэт с горечью говорит об английской действительности и о своем отношении к родине.

I've no great cause to love that spot of earth,

Which holds what might have been the noblest nation:

But though I owe it little but my birth,

I feel a mixed regret and veneration

For its decaying fame and former worth.

Seven years (the usual term of transportation)

Of absence lay one's old resentments level,

When a man's country's going to the devil.

Заостренная резкость авторского суждения передается вульгарным выражением «идти к черту». Хотя это выражение стоит в конце строфы, грубость его иррадируется на всю строфу, придавая не только сниженно-разговорный, но и грустно-иронический оттенок всему высказыванию.

Аккумуляция, т.е. избыточность, как свойство стилистической функции проявляется здесь в том, что горько-саркастическое отношение к родине выражено дважды в парафразах: *that spot of earth* и *a man's country*. Имплицитность и подтекст здесь также представлены, поскольку поэт не говорит прямо о своем изгнании и личной трагедии, а только упоминает «старые обиды» и «срок ссылки».

Рассматривая «применение фактов языка к художественному заданию»¹, следует обратить внимание на художественное использование узуальных стилистических коннотаций, т.е. отнесенность лексики к тому или иному функциональному стилю. Узуальная стилистическая коннотация, которую также называют стилистической окраской, возникает в тех словах, которые имеют типичную для них сферу использования — сферу, которая ассоциируется с ними и накладывает на них свой отпечаток. Узуальная стилистическая коннотация зависит от дифференциации языка на языковые подсистемы, называемые **функциональными стилями и специальными подъязыками**². Функционально-стилистическую окраску не следует смешивать со стилистической функцией. Первая принадлежит языку, вторая — тексту.

В словарях функционально-стилистическая коннотация —

историческая отнесенность слов и принадлежность к специальной терминологии,— так же как коннотация эмоциональная, указывается специальными пометами: colloquial, poetical, slang; derogatory, facetious, ironical; archaic; aeronautics, anatomy, architecture, astronomy и т.д.

В отличие от стилистической коннотации стилистическая функция имеет не узуальную, а контекстуальную природу. Участвующие в ней стилистические средства помогают читателю правильно расставить акценты и выделить главное, т.е. служат защитой сообщения от искажений. Стилистическая функция таким образом обеспечивает надежность связи, препятствует неправильному пониманию. Стилистическую функцию слово с узуальной стилистической окраской получает преимущественно вне той сферы, где оно обычно употребляется, выделяясь на фоне другой лексики.

Киплинг, например, широко использует в своих балладах, написанных от лица участников событий — солдат, матросов — просторечие и морскую и военную терминологию. Стилистическая функция этой лексики — характерологическая и описательная:

Then a graybeard cleared us out, then the skipper laughed; «Boys, the wheel has gone to Hell — rig the winches aft! Yoke the kicking rudder-head — get her under way!» So we steered her pulley-haul, out across the Bay!

(R.Kipling. *The Ballad of the «Bolivar»*)¹

В «Гимне Мак Эндрюса», своеобразной молитве корабельного механика, соединены три лексические группы: группа терминов — названий частей двигателя, группа слов, принадлежащих церковному вокабуляру, и соответствующие архаические грамматические формы и группа слов и фонетических форм просторечия:

Lord, Thou hast made this world below the shadow of a dream, An', taught by time, I tak'it so-exceptin' always Steam. From coupler-flange to spindle-guide, I see Thy Hand, O God — Predestination in the stride o'yon connectin'-rod.

(R.Kipling. *Me Andrew's Hymn*)

Эффект получается комплексный: полуграмотный механик произносит

своеобразный гимн судовому двигателю, служению которому посвящена вся его жизнь.

Стилистическую функцию важно также отграничить от стилистического приема. К стилистическим приемам, о которых пойдет речь в следующем параграфе, мы будем относить стилистические фигуры в тропы. Тропами называют употребление слов или словосочетаний в переносном, образном смысле: метафоры, метонимии, синекдохи и т.п. В старинных риториках они классифицировались очень подробно, но в настоящее время детальная классификация большого внимания не привлекает. Стилистическими приемами являются также синтаксические или стилистические фигуры, увеличивающие эмоциональность и экспрессивность высказывания за счет необычного синтаксического построения: разные типы повторов, инверсия, параллелизм, градация, многочленные сочинительные единства, эллипсис, сопоставление противоположностей и т.д. Особую группу образуют фонетические стилистические приемы: аллитерация, ассонанс, оноματοпья и другие приемы звуковой организации речи. Стилистический прием ограничивается одним уровнем или, точнее, может ограничиваться одним уровнем, но уровни эти различны: тропы характерны для лексики, фигуры — для синтаксиса, инструментовка — для звукового уровня. Стилистическая функция относится к более высоким уровням, например образному, но создается взаимодействием разных уровней.

В приведенном ниже примере из пьесы Голдсмита стилистическая функция состоит в том, чтобы охарактеризовать тяжесть и трудность дороги и отношение к ней персонажа, а стилистические приемы — аллитерация на фонетическом уровне, накопление однородных членов на синтаксическом уровне и накопление выразительных эпитетов — передают этот смысл: П 18 а с!атпес1, \ош, <1агк, Ыо§§у, сПгу, с1ап§егош \уау (О. СоШзткЪ. *8He Згоорз Io Conдиег*).

В заключение рассмотрения стилистической функции заметим, что,

хотя проблема эта затрагивается практически в каждом анализе текста, потому что именно стилистическую функцию имеет в виду тот, кто наивно заявляет «автор хочет сказать» или «это сказано с целью показать», научной теории стилистической функции пока не существует и проблема еще ждет своего исследователя. Начало такому исследованию только положено.

§ 10. Выразительные средства языка и стилистические приемы. Норма и отклонение от нормы

Многие понятия и термины стилистики заимствованы из риторики и мало изменились на протяжении веков. И все же мнения о предмете, содержании и задачах стилистики, как справедливо замечает Ю.М. Скребнев¹, крайне разнообразны и во многих случаях оказываются несовместимыми. Объясняется это отчасти многообразием связей стилистики с другими частями филологии и различием ее возможных применений, а также некоторой инерцией, т.е. живучестью устарелых представлений.

Анализ языка художественных произведений издавна осуществлялся и до сих пор еще иногда осуществляется с подразделением стилистических средств на изобразительные и выразительные.

Изобразительными средствами языка при этом называют все виды образного употребления слов, словосочетаний и фонем, объединяя все виды переносных наименований общим термином «тропы». Изобразительные средства служат описанию и являются по преимуществу лексическими. Сюда входят такие типы переносного употребления слов и выражений, как метафора, метонимия, гипербола, литота, ирония, перифраз и т.д.

Выразительные средства, или фигуры речи, не создают образов, а повышают выразительность речи и усиливают ее эмоциональность при помощи особых синтаксических построений: инверсия, риторический вопрос, параллельные конструкции, контраст и т.д.

На современном этапе развития стилистики эти термины сохраняются,

но достигнутый лингвистикой уровень позволяет дать им новое истолкование. Прежде всего многие исследователи отмечают, что изобразительные средства можно характеризовать как парадигматические, поскольку они основаны на ассоциации выбранных автором слов и выражений с другими близкими им по значению и потому потенциально возможными, но не представленными в тексте словами, по отношению к которым им отдано предпочтение.

Выразительные средства являются не парадигматическими, а синтагматическими, так как они основаны на линейном расположении частей и эффект их зависит именно от расположения.

Деление стилистических средств на выразительные и изобразительные условно, поскольку изобразительные средства, т.е. тропы, выполняют также экспрессивную функцию, а выразительные синтаксические средства могут участвовать в создании образности, в изображении.

Помимо деления на изобразительные и выразительные средства языка, довольно широкое распространение имеет деление на выразительные средства языка и стилистические приемы с Делением средств языка на нейтральные, выразительные и собственно стилистические, которые названы приемами. Под **стилистическим приемом** И.Р. Гальперин понимает намеренное и сознательное усиление какой-либо типической структурной и / или семантической черты языковой единицы (нейтральной или экспрессивной), достигшее обобщения и типизации и ставшее таким образом порождающей моделью¹. При таком подходе основным дифференциальным признаком становится намеренность или целенаправленность употребления того или иного элемента, противопоставляемая его существованию в системе языка. Для стилистики декодирования как стилистики интерпретации, а не порождения текста такое понимание не подходит, поскольку у читателя нет данных для того, чтобы определить, намеренно или ненамеренно (интуитивно) употреблен тот или иной троп. Ему важно не проникнуть в творческую лабораторию писателя, хотя это и очень интересно, а воспринять

эмоционально-эстетическую художественную информацию, заметить возникновение новых контекстуальных значений, порождаемых взаимообусловленностью элементов художественного целого. Думал ли Байрон, что пользуется развернутой метафорой, оксюмороном, антитезой, аллитерацией и метафорой, когда писал:

Society is now a polished horde,
Form'd of two mighty tribes, the Bores and Bored.
(G. Byron. *Don Juan*, C XIII)

И как мы можем на этом основании установить, что здесь прием, а что — выразительное средство? Вместе с тем нельзя не признать, что и в слове «прием» и в слове «средство» есть семантический компонент целенаправленности, отсутствующий, например, в термине «троп» (греч. *τροπος* в основном значении *поворот*, в переносном — *оборот, образ*). Поэтому в дальнейшем мы будем пользоваться термином «прием» только условно, имея в виду типизированность того или иного поэтического оборота, а не его целенаправленность.

Наряду с языковыми изобразительными и выразительными средствами следует еще упомянуть **тематические стилистические средства**. Темой называется отражение в литературном произведении выбранного участка действительности. Говорит ли автор о путешествии в экзотические страны или о прогулке по осеннему лесу, о пышных пирах или узниках подземелья — выбор темы неразрывно связан с художественной задачей, а следовательно, имеет стилистическую функцию, является средством воздействия на читателя и отражением миропонимания писателя. Каждое литературное направление отдает предпочтение определенному набору тем. Сентиментализму, например, присущи темы природы и сельской жизни, смерти и кладбища, унижения слабых и незащищенных. Темы кошмаров, безумия, порочных любовных связей характерны для стиля романов экзистенциалистов.

Выразительные и изобразительные средства рассматриваются в

стилистике декодирования только в связи с художественным целым, как его неотъемлемая часть. Каждый элемент художественного текста — слова, звуки слов, построение фраз и т.д. — воздействует на разум и чувства читателя не по отдельности, не в изоляции, а в своей конкретной функции, в связи с художественным целым, включая микро- и макроконтекст. Перечисление содержащихся в тексте выразительных и изобразительных средств и «приемов», каким бы исчерпывающим оно ни было, стилистическим анализом не является и интерпретации не дает, если оно не служит единой цели и не показывает связи формы и содержания в целостном тексте. Определение и перечисление стилистических средств остается пустой тратой времени, если оно не служит раскрытию того, как эти средства выражают содержание.

В современной науке возник новый подход к вопросам трактовки выразительных средств художественной литературы, опирающийся на новые принципы. Детальная классификация самих средств, разработанная на предшествующих этапах развития науки, при этом сохраняется, но занимает вспомогательное, а не главное положение. Основной стилистической оппозицией становится оппозиция между нормой и отклонением от нормы или, пользуясь термином, предложенным Ю.М. Скребневым, между **традиционно обозначающим** и **ситуативно обозначающим**.

Эти понятия требуют специальных пояснений, к которым мы и переходим.

Установив в определении стилистики, что она занимается эффектом выбора и использования языковых средств в разных условиях общения, мы тем самым предположили возможность такого выбора, т.е. существования синонимии, вследствие которой возможно разными средствами передать приблизительно одно и то же сообщение, причем оказывается, что изменение в выборе средств особенно сильно воздействует на информацию

второго рода. Подобные возможности обусловлены разной частотой языковых единиц, их вариативностью. Наблюдения показывают, что

ситуативная замена традиционного обозначения на его более редкий эквивалент дает повышение экспрессивности. Нетрудно убедиться, что любой троп — метафора, метонимия, синекдоха, гипербола, ирония и т.д. — основан именно на замене традиционно обозначающего ситуативным обозначением.

Проблема отклонения от нормы является одним из центральных вопросов стилистики, поэтики, риторики, и мнений по этому вопросу накопилось немало. Нередко приходится слышать и читать, что стилистический эффект зависит прежде всего от отклонений и что самая сущность языка поэзии состоит в нарушении норм¹.

Другие, напротив, утверждают, что эстетическое наслаждение зависит от упорядоченности и что создать эстетический эффект могут и произведения, лишенные тропов и фигур речи, написанные по принципу **антологии**, т.е. употребления в поэтическом тексте слов только в их прямом значении, и что отсутствие приемов — тоже своего рода прием (минус-прием). По существу же истина лежит в диалектическом единстве этих двух противоположностей. Отклонения от нормы, накапливаясь, создают новую норму с приращением значения и известную упорядоченность, и эта новая норма может быть вновь изменена в дальнейшем.

Чтобы представить себе, как это происходит, надо рассмотреть лингвистическую и психологическую стороны проблемы.

Лингвисты говорят о том, что в языке есть величины постоянные и переменные. Постоянными величинами являются составляющие основу структуры языка и существующие на всех его уровнях жесткие правила. Их нарушение не может создать дополнительных значений, оно создает только бессмыслицу. Так, например, жестко закреплен порядок морфем в слове, и префикс нельзя переместить из начала слова в его конец. В современном английском языке место артикля по отношению к определяемому им существительному также константно: артикль обязательно предшествует существительному. Для фонетического уровня важными константами

является набор позиций, в которых могут или не могут встречаться те или иные фонемы. Так, например, [г] не может стоять в начале слова.

С другой стороны, существуют правила, допускающие варьирование, и варьирование вносит дополнительные значения. Существует, например, нормальный, традиционный порядок следования членов предложения, в английском языке сравнительно жесткий; отклонения от этого порядка — так называемая инверсия — дают значительный стилистический эффект, выделяя и усиливая те или иные слова. Но существует и грамматическая инверсия (вопросительная форма), которая экспрессивностью не обладает.

Один из видов инверсии получил характер грамматической нормы, передавая значение вопросительности, но эта норма может быть, в свою очередь, нарушена: экспрессивный вопрос может быть задан и с прямым порядком слов. В дальнейшем изложении в разделе морфологической стилистики будет показано, какие богатые возможности создания и нарушения норм дает система английских местоимений.

Наибольшие возможности выбора и варьирования дает лексика. За традиционно обозначающее здесь удобно принять либо доминанту соответствующего синонимического ряда, либо наиболее вероятное в данном контексте слово. Замена нейтрального и частого слова доминанты одним из ее более редких синонимов стилистически релевантна.

Отклонения от нормы могут иметь место на любом уровне: графическом, фонетическом, лексическом, морфологическом, синтаксическом, на уровне образов и сюжета и т.д.

В русской лингвистике уже более или менее закрепился термин **транспозиция**, т.е. употребление слов и форм в необычных для них грамматических значениях и / или с необычной предметной отнесенностью. Выражается транспозиция в нарушении валентностных связей, что создает дополнительные коннотации оценочноеTM, эмоциональности, экспрессивности или стилистической отнесенности, а также в семантическом осложнении лексического значения. Существует и другой термин для этого

же явления — **грамматическая метафора**.

Большую свободу выбора писатель получает в смысле организации текста за пределами предложения: в смысле последовательности текста, рамочных конструкций, параллельных конструкций и т.п. Все это входит в компетенцию стилистики.

Итак, контраст между традиционно обозначающим и ситуативно обозначающим есть контраст между простейшим, наиболее частотным, а следовательно, и наиболее вероятным употреблением языковых элементов и тем, которое выбрал в данном сообщении писатель.

Стилистические средства разнообразны и многочисленны, но в основе их всех лежит тот же лингвистический принцип, на котором построен весь механизм языка: сопоставление явлений и установление сходств и различий между ними, контраст и эквивалентность.

Экспрессивность речи может, например, зависеть от сопоставления (подсознательного) особого расположения слов в риторических фигурах с их расположением, предусмотренным нормами синтаксиса, а потому наиболее вероятным¹.

Замеченное многими представителями различных литературно-критических школ расхождение между ситуативно обозначающим и традиционно обозначающим было предметом многочисленных дискуссий и получило очень разные толкования и названия, в том числе и такие толкования, с которыми мы никак не можем согласиться. Вместе с тем этот путь исследования обещает большие возможности, и поэтому то обстоятельство, что в прошлом он приводил к некоторым ошибкам, не значит, что от него надо вообще отказаться.

Отметим некоторые вехи в истории этого вопроса.

В. Шкловский рассматривал это расхождение как основной признак искусства. Он писал: «Приемом искусства является прием остранения вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимаемый процесс в искусстве самоцелей и

должен быть продлен»². В своей более поздней работе В. Шкловский пишет об этом же явлении, указывая, что художественный эффект достигается «средством изменения сигнальной системы, так сказать, обновления сигнала, который нарушает стереотип и заставляет напрягаться для постижения вещи»³.

Точка зрения пражской школы довольно подробно изложена Л. Долежелом. При трактовке этого явления, которое чехи называли терминами «актуализация» и «выдвижение», Л. Долежел исходит из того, что в поэтическом языке внимание должно направляться на сам языковой факт, который таким образом актуализируется, в отличие от языка коммуникативного, форма которого автоматизирована, а внимание направлено на содержание, передающее внеязыковую реальность. Л. Долежел подчеркивает, что в поэтическом языке следует ожидать не только актуализации. Напротив, в нем обязательно имеется и автоматизация, и обе эти тенденции находятся в состоянии напряженного, как он говорит, равновесия. Эти две противостоящие друг другу силы создают динамическую структуру. Они немислимы друг без друга, ибо автоматизированные (традиционные) элементы создают фон для выдвижения. В разных литературных школах и в разных функциональных стилях удельный вес их может быть различным. Так, в классицизме роль автоматизированных элементов значительно выше, чем в символизме или романтизме. .

П. Гарвин называет это явление ГогеёгоипсПщ*, т.е. «выдвижение на первый план»¹. Выдвижение не означает нарушения правил языковой системы, но нарушает привычную языковую норму. Поэтому его удобнее представлять в статистических терминах частоты. Так, метафоры представляют необычное, редкое сочетание слов, авторский неологизм создает редкое сочетание морфем, использует редкую модель словообразования. Инверсия дает необычный порядок слов.

Л. Милик² называет тем же термином «выдвижение» близкое, но не

тождественное явление, более узкое понятие, которое также лежит в основе стилистической функции и которое Р. Якобсон назвал «обманутым ожиданием».

О статистической природе стилистической функции писали многие, но нельзя забывать о том, что для статистического изучения явления необходимы термины для сравнения, а обычное статистически среднее распределение, характеризующее автоматизированное распределение языковых элементов, изучено еще очень мало. Долежел предлагает получать эти средние величины для «среднего коммуникативного языка» путем выведения средних величин из статистической обработки текстов разных жанров (поэзия, драматургия, газета, поваренная книга, юридический текст, естественнонаучный текст). Можно, однако, предполагать, что читатель в подсознании имеет более тонкую статистическую модель.

Ю.М. Лотман, выделяя это же явление, дает ему иное объяснение; он пишет, что искусство, для того чтобы оказывать художественное воздействие, должно соотноситься с действительностью, но не быть тождественным ей, т.е. для того, чтобы словесное творчество воспринималось как искусство, оно должно быть отделено от практической речи. Все элементы художественного произведения являются смысловыми элементами. Входя в состав его единой целостной структуры, эти элементы связаны сложной системой взаимоотношений, сопоставлений и противопоставлений, невозможных в обычной языковой конструкции, и это придает им добавочное новое значение¹. Мы не будем разбирать каждую из приведенных трактовок «актуализации» в отдельности, так как подробная критика отняла бы у нас слишком много времени, а просто подведем итоги и предложим свое понимание этого вопроса. Заслугой перечисленных авторов является то, что они указали на эти явления, которые действительно составляют важнейшие факторы в художественном воздействии текста. Однако истолкование их Доле-желом, Якобсоном, Гарвином и в первой цитате Шкловским противоречит описанным ими же фактам и ведет к

разрыву между формой и содержанием. Никак нельзя согласиться с тем, что на первый план, таким образом, выдвигается форма произведения, а не содержание.

Обратимся теперь к психологической стороне вопроса о восприятии отклонения от нормы, а именно к современным данным о вероятностном прогнозировании. Под вероятностным прогнозированием понимается способность человека использовать имеющуюся в его прошлом опыте информацию для прогноза вероятности наступления тех или иных событий в имеющейся или предстоящей ситуации. Прошлый опыт индивида содержит не только сведения о прошлых событиях, но и представления о частотах, с которыми эти события и их комбинации происходили и повторялись. «Всем знакомое ощущение ожидания рифмы есть не что иное, как сложная преднастройка, где вероятностный прогноз основан на интуитивном знании законов стихосложения»¹. Из теории информации известно, что сообщение, текст и речь можно рассматривать как вероятностный процесс, основные закономерности которого описываются распределением вероятностей его элементов: графических, фонетических, лексических, синтаксических структур, тем и т.д. и их комбинаций. Естественно предположить, что восприятие читателем текста и его декодирование опирается на вероятностное прогнозирование. Эта гипотеза была проверена экспериментально Р.М. Фрумкиной. Результаты экспериментов показали, что человек различает вероятности элементов письменного текста (исследовался уровень слов). «Устойчивость результатов, полученных путем применения различных экспериментальных методик, позволяет считать, что субъективные оценки частот различных элементов текста, полученные психометрическими методами, настолько надежны, что могут быть использованы в различных лингвистических задачах вместо объективных оценок частот, получаемых путем трудоемких подсчетов по текстам»².

Итак, мы можем быть уверены, что в распоряжении читателя есть некоторая вероятностная модель языка, которая дает ему представление о

некоторой средней норме для данного типа текста и позволяет заметить отклонения от нее. Поскольку при отклонении от нормы процесс понимания несколько замедляется, отклонение оказывается заметным. Поэтому читатель действительно может воспринимать стилистический эффект как отношение между элементом или комбинациями элементов, которые являются для данной ситуации наиболее обычными, и тем отклонением от нормы, которое он может заметить в тексте.

С точки зрения процесса коммуникации здесь можно говорить об изменении кода, обусловленном характером и задачами сообщения, поскольку код — система адаптивная. Сообщение воздействует на код, и от этого код не перестает быть кодом, а сообщение — сообщением. Но коду придается помехоустойчивость, и сообщение оказывается защищенным от искажения при декодировании. Следует подчеркнуть, что отклонения от нормы не являются вполне свободными: на них обязательно накладываются некоторые ограничения; в запретах

тоже можно обнаружить систему, присутствие которой необходимо, чтобы сообщение было понятным.

Подводя итоги, можно сказать следующее: проблема отношения норма : : отклонение от нормы решается стилистикой декодирования как изменение кода под действием сообщения в форме частичного нарушения, наложенных на код ограничений, что позволяет передать стилистическую информацию, т.е. коннотации и иерархию смыслов. Читатель может правильно оценить подобные нарушения нормы, поскольку каждый владеющий языком владеет и его вероятностными закономерностями. Исследование типологии количественных и качественных отклонений показывает, что эти отклонения могут иметь место не только на небольших отрезках, как это, например, обычно происходит в случае тропов, но и охватывать текст в целом или большие части его, обеспечивая его связность и структурно-смысловую законченность, т.е. обеспечивая единство формы и содержания на уровне текста. Для этих типов контекстной организации мы примем термин

«выдвижение».

§11. Типы выдвижения

Не только для стилистики, но и для всей современной науки в целом характерен системный подход, т.е. исследование не отдельных элементов, и даже не взаимосвязи элементов, а целых сложных систем взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов, образующих внутренне организованные сложные единства. Применительно к стилистике это означает, что объектом исследования становится целостный связный текст (см. § 6).

Изучая художественные тексты, невозможно ограничиться идентификацией и пояснением отдельного стилистического приема или только одной какой-нибудь его особенностью или функцией, необходимо рассмотреть все произведение в целом или отдельные законченные его отрывки так, чтобы охватить выраженные в них идеи, мысли и чувства. Сложная структура содержания требует и сложной системы выражения и передается не отдельными элементами, а их взаимодействием в сообщении в целом. Смысл сообщения, подобно смыслу идиомы, не есть простая сумма смыслов его частей. Это особенно справедливо в отношении эмоционального настроения произведения

искусства. По каналу литературы передаются читателю движущие мотивы мысли, духовные потребности, которые направляют деятельность читателя¹.

Совокупность выразительных и изобразительных средств, или риторических фигур и стилистических приемов, изучалась со времен Аристотеля. Признание стилистических приемов за высший уровень толкования текста отображает познание по типу рассмотрения отдельных элементов. Это, так сказать, предструктурный и досистемный уровень анализа. При описании текста как целостной единицы необходимы принципы более широкого охвата.

В качестве таких принципов стилистика декодирования предлагает принципы выдвижения. По отдельности и независимо друг от друга они разрабатывались многими авторами, но в стилистике декодирования они приведены в систему и объединены как особый уровень, более высокий, чем уровень стилистических приемов. Мы видим в этом явлении формальное подчеркивание главного в содержании.

Под **выдвижением** в дальнейшем понимаются способы формальной организации текста, фокусирующие внимание читателя на определенных элементах сообщения и устанавливающие семантически релевантные отношения между элементами одного или чаще разных уровней.

Общие функции типов выдвижения состоят в следующем:

1. Они устанавливают иерархию значений и элементов внутри текста, т.е. выдвигают на первый план особенно важные части сообщения.

2. Они обеспечивают связность и целостность текста и в то же время сегментируют текст, делая его более удобным для восприятия, и устанавливают связи между частями текста и между целым текстом и его отдельными составляющими.

3. Защищают сообщение от помех и облегчают декодирование, создавая такую упорядоченность информации, благодаря которой читатель сможет расшифровать ранее неизвестные ему элементы кода.

4. Выдвижение образует эстетический контекст и выполняет целый ряд смысловых функций, одной из которых, в до-

полнение к уже перечисленным, является экспрессивность. Под **экспрессивностью** мы понимаем такое свойство текста или части текста, которое передает смысл с увеличенной интенсивностью и имеет своим результатом эмоциональное или логическое усиление, которое может быть или не быть образным.

Значение выдвижения в плане установления иерархии смыслов станет понятным, если учесть, что всякое художественное произведение обладает не одним, а множеством смыслов. Разные люди, в зависимости от своего

жизненного, читательского и социального опыта, могут воспринять один и тот же текст по-разному. Однако множественность возможных толкований не имеет ничего общего с произвольностью. Она не безгранична и допустима лишь в известных пределах. Пределы вариативности зависят от инвариантных смыслов всей структуры и ее элементов в их взаимодействии, последнее делается более эксплицитным благодаря разным типам выдвижения. За этими пределами получается уже не интерпретация текста, а его недопустимое искажение. Нарушение иерархии смыслов искажает сообщение не меньше, чем подмена одного смысла другим.

Иерархию можно рассматривать как одну из форм упорядоченности текста. Упорядоченность текста не только показывает иерархию, она создает эстетический эффект, облегчает восприятие и запоминание, способствует помехоустойчивости и эффективности связи, т.е. передаче максимума сигнала в минимум времени.

Главными и наиболее изученными типами выдвижения являются сцепление, конвергенция и обманутое ожидание. Этот перечень не является исчерпывающим, в дальнейшем он будет пополняться. Порознь они были описаны разными авторами: сцепление — С. Левиным, конвергенция — М. Риффатером, обманутое ожидание — Р. Якобсоном и другими. Задача состоит теперь в том, чтобы привести их в систему.

Рассмотрим некоторые из этих принципов более детально. **Конвергенцией** называется схождение в одном месте пучка стилистических приемов, участвующих в единой стилистической функции. Взаимодействуя, стилистические приемы оттеняют, высвечивают друг друга, и передаваемый ими сигнал не может пройти незамеченным. Конвергенция, таким образом, оказывается одним из важных средств обеспечения помехоустойчивости. Термин и понятие конвергенции введены М. Риффатером¹. Ему же принадлежит и иллюстрация этого явления следующим примером из романа Г. Мелвила «Моби Дик»: And heaved and heaved, still unrestingly heaved the black sea, as if its vast tides were a conscience.

Поэтическое представление о волнах, ощущение волн создается комплексом средств, находящихся в сложном взаимодействии друг с другом. Движение волн передает самый ритм фразы. Этот ритм создается повтором и инверсией глагола и поддерживается многосоюзием (and ... and). Глагол heave вмещает большой заряд выразительности и образности и ассоциируется с тяжелым дыханием. Очень выразительны все эпитеты, рисующие грозное, тревожное море, среди них выделяется авторский неологизм *unrestingly*. Наконец, той же цели изображения волн служит и необычное обратное сравнение: образ громадных волн создается через абстрактное понятие — совесть (привычная форма образности — изображение абстрактных понятий через конкретные). В осуществлении единой стилистической функции описания волн здесь участвуют средства разных уровней: логические, синтаксические, фонетические.

В данном случае конвергенция создается целым набором стилистических приемов: 1. Инверсия с далеко оттянутым от начала подлежащим. 2. Повтор. 3. Многосоюзие (and ... and). 4. Ритмичность. 5. Авторский неологизм *unrestingly*. 6. Экспрессивный эпитет *vast*. 7. Необычное сравнение, при котором не абстрактное слово поясняется конкретным, а наоборот — конкретное — абстрактным: *tides — conscience*. В совокупности все эти приемы создают впечатление волн. Читатель ощущает их почти физически².

Составляющие конвергенции могут быть очень разнообразными. В известном романе Дж. Кэри «Глазами художника» герой так сопоставляет роль, которую сыграли в его жизни жена Розы и любовница Сара: *Sara was a menace and a tonic, my best enemy; Rozzie was a disease, my worst friend* (J. Gary. *The Horse's Mouth*).

Конвергенция образована параллельными конструкциями, антитезой *enemy — friend, worst — best*, антонимичными метафорами *tonic — disease*. Конвергенция особенно заметна благодаря нарушению обычной сочетаемости: вместо *best friend, worst enemy* мы читаем *best enemy, worst*

friend. Такая парадоксальная сочетаемость — не остроумное украшение, а средство раскрыть глубокую противоречивость отношений в этом треугольнике.

Конвергенции особенно выразительны, если они сосредоточены на коротких отрезках текста. Восклицание Хотспера в пьесе Шекспира «Генрих IV» (ч. I, акт IV, сц. II) отличается большой выразительностью. Хотспер зовет соратников в бой. В восклицании всего семь слов, но они образуют и повтор, и аллитерацию, и оксюморон, и ритм: *Doomsday is near; die all, die merrily.*

Конвергенции интересны не только тем, что выделяют наиболее важное в тексте, но и тем, что на основе обратной связи могут служить критерием наличия стилистической значимости у тех или иных элементов текста. Э. Фрей интересно показал, что, когда литературоведы или критики цитируют произведения, они предпочитают для цитат именно отрывки с конвергенциями¹. Он также справедливо отмечает, что сопоставление переводов может служить объективным признаком наличия конвергенции, так как именно в местах конвергенции обнаруживаются наибольшие расхождения перевода и подлинника.

Защита сообщения от помех при конвергенции основана на явлении избыточности. **Избыточностью** называется величина, характеризующая представление сообщения большим числом знаков, чем это было бы необходимо при отсутствии помех. Все естественные языки обладают некоторой избыточностью (она достигает 50% и более), но в художественном тексте, помимо избыточности, которая является неизбежной во всяком сообщении, добавляется еще избыточность, повышающая экспрессивность, эмоциональность и эстетическое впечатление, создаваемое текстом.

Избыточность приводит к тому, что каждый последующий элемент текста может быть в известной степени предсказан на основе предшествующих, благодаря взаимосвязи с ними, а также благодаря наложенным на них ограничениям и тому, что сообщение, помимо новых данных, подает и многое, адресату уже известное. Термин «избыточность»

может ввести в заблуждение, поскольку прилагательное «избыточный» синонимично слову «лишний», так что слово как будто бы содержит отрицательную оценку. В действительности, избыточность, о которой идет речь, может быть полезной, поскольку она способствует экспрессивности и помехоустойчивости, хотя и приводит к уменьшению скорости передачи информации. Кроме того, следует вспомнить, что информация связана с отражением, а отражение может быть как хаотичным, так и упорядоченным. В художественном тексте отражение упорядочено, причем такие виды выдвигания, как сцепление, повтор и конвергенция, играют в этой упорядоченности важную роль. Упорядоченность текста, как уже упомянуто выше, облегчает не только подавление помех, но и догадку при неполностью известных кодах¹.

Выше рассматривалось выдвигание по типу конвергенции, основанное на избыточности на стилистическом уровне. Теперь будет дано описание другого важного типа выдвигания, обеспечивающего единство поэтической структуры, основанного на упорядоченности и облегчающего декодирование и запоминание. Это явление обозначается термином «сцепление».

Понятие и термин «сцепление» (coupling) было предложено С. Левиным и разработано им для поэзии².

Сцеплением мы будем называть появление сходных элементов в сходных позициях, сообщающее целостность тексту. Большое значение этого понятия состоит в том, что оно помогает раскрыть характер и суть единства формы и содержания в художественном произведении в целом, переходя от декодирования на уровне значения отдельных форм к раскрытию структуры и смысла целого, допуская обобщение больших сегментов целого.

Сцепление проявляется на любых уровнях и на разных по величине отрезках текста. Сходство элементов в парадигматике может быть фонетическим, структурным или семантическим. Сходство позиций — категория синтагматическая и может иметь синтаксическую природу или основываться на месте элемента в речевой цепи или в структуре стиха.

В § 7, интерпретируя сонет LXVI Шекспира, мы видели, какую большую роль в композиции всего сонета и установлении его главной идеи играет анафорический повтор союза *and* и следующей за ним структуры.

В словах Отелло *I kissed thee ere I killed thee* сцепление осуществлено симметричным расположением **параллельных** конструкций, тождественностью слов в позициях подлежащего и прямого дополнения, тождеством грамматической формы, фонетическим сходством, графическим сходством и антонимично-стью создающих антитезу глаголов.

Для иллюстрации сцепления С. Левин приводит отрывок из послания А. Попа Дж. Крегсу, в котором воспеваются достоинства Крегса:

A Soul as full of Worth as void of Pride, Which nothing seeks to show, or needs to hide, Which nor to guilt nor fear its Caution owes, And boasts a Warmth that from no passion flows.

Наш анализ, следуя в основном анализу С. Левина, будет немного более детализированным. Отрывок содержит целую серию сцеплений, которые традиционно мы бы назвали антитезой и параллельными конструкциями или, точнее, которые в данном случае принимают форму антитезы в параллельных, т.е. синтаксически подобных конструкциях. **Антитезой** в стилистике называется резкое противопоставление понятий и образов, создающее контраст (см. с. 65). В первой строчке сцепление представлено одинаково построенными оборотами **full of Worth, void of Pride**. Они позиционно эквивалентны, являясь определениями к одному и тому же слову *Soul*. Семантическая и фонетическая эквивалентность состоит в том, что *full* и *void* — односложные антонимы, *Worth* и *Pride*, обычно не антонимичные, оказываются в этом контексте ситуативными антонимами. *Pride* имеет здесь отрицательную оценочную коннотацию и соответствует русскому «самоуверенность»; отсутствие самоуверенности — скромность ценится высоко и приравнивается к достоинству *Worth*. Во второй строке два сказуемых *seeks to show* и *needs to hide* однородны по структуре и связаны общим подлежащим *which* и общим дополнением *nothing* и, следовательно,

эквивалентны позиционно. В этих эквивалентных позициях *show* и *hide* — односложные антонимы, а *seeks* и *needs* — ситуативные синонимы, фонетически связанные односложностью и ассонансом. Третья строка повторяет то же местоименное замещение, что и вторая (*which ... which* вместо *Soul*). *Caution* и *Warmth* — ситуативные антонимы; эквивалентность их позиций С. Левин доказывает трансформацией *which its Caution owes which owes its Caution*, которая тогда дает конструкцию, параллельную *boasts a Warmth*. Глаголы *owes* и *boasts* связываются ассонансом; *nor to guilt nor fear* и *from no passion flows* аналогичны по своему синтаксическому месту и эквивалентны семантически, указывая происхождение *Caution* и *Warmth*. Экспрессивность портрета повышается благодаря отрицанию: *nothing, nor ... nor, no*.

Структурное сходство, как в прозе, так и в стихах, отражается в сходстве морфологических конструкций и в синтаксическом параллелизме, а семантическое — в использовании синонимов, антонимов, слов, связанных родовидовыми отношениями (гипонимов), и слов, принадлежащих одному семантическому полю. Сцепление способствует запоминанию.

Многочисленные примеры сцеплений встречаются в композиции пословиц (*Hedges have eyes and walls have ears; Like father, like son*), крылатых выражений, прибауток и т.д.

Старый обычай решать спор подбрасыванием монеты отражен в шутке, характеризующей хитреца: *Heads — I win, tails — you lose*. Обе части выражения построены синтаксически одинаково, антонимичность стоящей в эквивалентных позициях лексики (*heads — tails, win — lose*) создает иллюзию какой-то альтернативы, которой в действительности нет: референцион-ный смысл обеих частей тождествен, говорящий ставит условие так, что он всегда оказывается в выигрыше.

В поэтическом тексте фонетическое сходство в сцеплении может осуществляться по типу рифмы, метра, аллитерации, ассонанса и т.п. Но самым характерным видом сцепления является, безусловно, рифма. В

определении рифмы, данном В.М. Жирмунским, сущность ее как вида сцепления раскрыта с предельной ясностью: «Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустихия, периода), играющий связующую роль в строфической композиции стихотворения»¹.

Это определение, одновременно полное и строгое, покрывает все многообразие явления. Повтор не предполагает абсолютного тождества, возможны приблизительные созвучия, т.е. звуковые сходства; позиционная эквивалентность здесь также отмечена, а указание на композиционную функцию крайне существенно, так как оно соответствует отмеченному выше свойству сцепления сообщать целостность всему тексту. Композиционная

роль рифмы состоит также в том, что она превращает строку и строфу в законченные стиховые единицы.

С. Левин демонстрирует свой метод путем анализа XXX сонета Шекспира. Мы будем пользоваться его методом с некоторыми дополнениями, необходимыми для раскрытия содержания; в качестве примера обратимся к сонету LXXIII:

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west,
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.
In me thou see'st the glowing of such fire
That on the ashes of his youth doth lie,
As the deathbed whereon it must expire
Consumed with that which it was nourish'd by.
This thou perceivest, which makes thy love more strong,

To love that well which thou must leave ere long.

(W. Shakespeare. *Sonnet LXXIII*)

Шекспир вновь и вновь обращается к мыслям о смерти и облекает их в соответствии с традиционным делением сонета на три катрена и куплет в три последовательные метафоры и обобщающую концовку. Три эквивалентных образа занимают каждый эквивалентную позицию в сонете — целый катрен. В первом катрене увядание человека сопоставляется с осенью. Во втором — с вечером, сумерками. В третьем — с гаснущим в очаге огнем. Основное сцепление, охватывающее весь сонет, состоит в том, что каждая его часть начинается со слов «во мне ты видишь», за которыми следуют поэтические образы угасания жизни, синтаксически занимающие позиции дополнений. Таким образом, периодическая эквивалентность позиций создается здесь традиционной рамкой композиции сонета. Традицией сонета предписано и сцепление, выражающееся в схеме рифмовки.

Внутри основного сцепления имеют место более частные. Так, в главном предложении «Во мне ты видишь» позицию глагола занимают синонимичные, т.е. эквивалентные в коде, глаголы: *behold*, *see*, *perceive*. Позицию прямого дополнения к этим глаголам занимают именные фразы *that time of year*, *the twilight of such day*. Семантическая эквивалентность элементов этих однотипных структур достаточно очевидна.

Концы всех четырех структур тоже представляют эквивалентные позиции, и заняты они эмоционально и тематически эквивалентными образами: голые ветки, как разрушенные церковные хоры; темная ночь, как двойник смерти; пепел, на котором гаснет огонь, подобен смертному одру. Так получается вторичная система образов, надстроенная над первой. Получается, что, думая о смерти, поэт ее не называет, но в то же время образы тщательно мотивируются внутри, цикл завершается, и слово «смерть» оказывается произнесенным. Присутствие мысли о смерти проявляется и в выборе глаголов, так или иначе связанных с разрушением и гибелью: *shake against the wind*, *fade*, *take away*, *seal up*, *glow*, *expire*, *consume*.

Синтаксическая эквивалентность позиций этих глаголов выражается в том, что все они стоят на месте сказуемых в придаточных предложениях.

С. Левин, предложивший и применивший метод анализа по сцеплениям, который можно было бы рассматривать как развитие давно известного, но не столь общего явления параллелизма, ограничивал позиционную эквивалентность синтаксисом и метром и семантической стороны вопроса не разрабатывал, но и не исключал возможности такого подхода¹.

В одной из предыдущих работ автора настоящей книги параллелизм рассматривается как особый случай выдвижения². Последующие исследования показали неправомочность такого подхода. Параллелизм есть частный случай сцепления, обязательно основанный на синтаксическом сходстве элементов. Сцепление же может касаться любых уровней. Рифма или аллитерация, являясь частным случаем сцепления, синтаксического сходства не предполагают.

Заканчивая раздел о сцеплении, надо заметить, что все типы выдвижения могут в тексте комбинироваться и по-разному сочетаться.

Так, например, рассмотренное выше как конвергенция сопоставление Сары и Розы: *Sara was a menace and a tonic, my best enemy; Rozzie was a disease, my worst friend* — сочетает конвергенцию и сцепление. Имена Сара и Розы эквивалентны в языке как собственные женские имена. Они эквивалентны в композиции романа — это имена двух самых близких герою женщин. Они эквивалентны позиционно и синтаксически, так как стоят в начале предложений и выражают подлежащее. *Was* не только эквивалентно, но и тождественно. *Menace* и *disease* эквивалентны, но не тождественны, оба слова принадлежат к одному семантическому полю и могут быть ситуативными синонимами. Позиционная их эквивалентность основана на том, что и то и другое слово выступает в функции предикативна. Сравнивая *tu best enemy* : : *tu worst friend*, заметим, что эквивалентность их основана не только на уже рассмотренном выше типе эквивалентности антонимов, но и

на стилистической аналогии: в обоих случаях имеют место полуотмеченные структуры, одинаково построенные и характеризующие противоречивость и парадоксальность отношений между художником и этими женщинами. Позиционно они эквивалентны синтаксически как обособленные определения.

В § 4, говоря о применимости теории информации к проблемам стилистики, мы упоминали о том, что предсказуемость или непредсказуемость того или иного элемента стилистически релевантны. Тип выдвижения, о котором теперь пойдет речь, основан именно на предсказуемости и нарушении предсказуемости. Этот тип выдвижения получил название **обманутого ожидания** (термин Р. Якобсона). Суть эффекта обманутого ожидания состоит в следующем: непрерывность, линейность речи означает, что появление каждого отдельного элемента подготовлено предшествующими и само подготавливает последующие. Читатель его уже ожидает, а он заставляет ожидать и появления других. Последующее частично дано в предыдущем. При такой связи переходы от одного элемента к другому малозаметны, сознание как бы скользит по воспринимаемой информации. Однако если на этом фоне появляются элементы малой вероятности, то возникает нарушение непрерывности, которое действует подобно толчку: неподготовленное и неожиданное создает сопротивление восприятию, преодоление этого сопротивления требует усилия со стороны читателя, а потому сильнее на него воздействует. Явление это замечено уже давно. Так, Б. Христиансен еще в 1911 г. в книге «Философия искусства» писал: «Перемежающееся раздражение действует сильнее, чем протекающее равномерно, это всеобщий закон опыта». В современной стилистике этот принцип разрабатывался Р. Якобсоном и М. Риффатером. Последний писал, что можно предложить следующую модель принципа обманутого ожидания: «В речевой цепи стимул стилистического эффекта — контраста — состоит в элементах низкой предсказуемости, закодированных в одном или больше составляющих, на фоне образующих

контекст и создающих контраст прочих составляющих... только эта изменчивость может пояснить, почему одна и та же лингвистическая единица приобретает, видоизменяет или теряет свой стилистический эффект в зависимости от своего положения (а также и то, почему не всякое отклонение от нормы дает стилистический эффект). На элементах низкой предсказуемости декодирование замедляется, а это фиксирует внимание на форме»¹.

Обманутое ожидание в том или ином виде встречается в любой области искусства и в любом его направлении, а в языке на любом его уровне. В лексике это могут быть редкие слова: архаизмы, заимствования, авторские неологизмы, слова со специфической лексической окраской, или слова в необычной для них синтаксической функции, или использование перифраза, оксюморона (сочетания контрастных по значению слов) и т. д. На однообразном стилевом фоне резко выделяются слова иного стиля. Множество подобных примеров можно найти в поэме Дж. Байрона «Дон Жуан»:

But — Oh! ye lords of ladies intellectual
Inform us truly, have they not hen-peck'd you all?

где шутовское выражение, соответствующее русскому «держат мужа под башмаком», контрастирует с высокопарным обращением.

В другом примере неожиданность возникает как нарушение логической последовательности. Talk all you like about automatic ovens and electric dishwashers, there is nothing you can have around the house as useful as a husband. (Ph. McGinley. *Sixpence in Her Shoe.*)

Важным фактором является усиление ожидания непосредственно перед появлением элемента малой предсказуемости, т.е. увеличение упорядоченности элементов контекста. Отсюда возникают расположения последовательностей слов по линиям наивысшей и наименьшей вероятности.

Для правильного понимания этого явления опять может оказаться полезной теория информации, которая учит, что всякий канал связи содержит

помехи, могущие вызвать искажение или даже потерю сигнала. Для того чтобы выделить сигнал на фоне помех, приходится вводить добавочные коды. Сдвиг ситуативно обозначающего по отношению к традиционно обозначающему и введение сигнала иного, чем ожидаемый, обеспечивает помехоустойчивость, защищает сообщение и помогает адресату его заметить.

В дальнейшем изложении мы не раз встретимся с этим явлением, а сейчас обратимся к примеру. В стихотворении Т. Гуда «Ноябрь» четырнадцать строк из пятнадцати содержат только односоставные отрицательные конструкции, начинающиеся с отрицания *no*. Поскольку это не единственная и даже не самая частая синтаксическая конструкция в английском языке, ее накопление в тексте служит для выдвижения основной мысли, или, точнее, чувства — досады на осеннюю темноту и безрадостность. Анафорическое *no* повторяется столько раз, что читатель к нему привыкает настолько, что может предсказать, что и следующая строчка начнется так же.

No sun — no moon!
No morn — no noon —
No dawn — no dusk — no proper time of day —
No sky — no earthly view —
No distance looking blue —
No road — no street — no «t'other side the way»
No end to any Row
No indications where the Crescents go —
No top to any steeple
No recognition of familiar people!
No warmth — no cheerfulness, no healthful ease,
No comfortable feel in any member;
No shade, no shine, no butterflies, no bees,
No fruits, no flowers, no leaves, no birds.
November!

Однообразный ряд упорно повторяющихся отрицательных конструкций передает монотонность и скуку осени. Тем неожиданнее и заметнее делается последнее слово November, где по уже не отрицательная частица, а не имеющий никакого самостоятельного значения первый слог. Слово November суммирует всю картину осени и одновременно создает каламбур, основанный на омонимичности первого слога названия осеннего месяца с отрицанием. Каламбур вызывает улыбку. Читатель уже давно не без удовольствия отгадывал, что будет дальше, и вдруг его ожидание обмануто. Неожиданность усилена высокой вероятностью отрицания, которая создана предшествующим текстом. Шутка подсказывает подтекст, читателю представляется возможность догадаться, что солнца, света, неба, цветов и т.д. нет потому, что сейчас ноябрь, но ноябрь пройдет, и тогда все это вернется. Стихотворение, по существу, оптимистично во второй части информации. В нем нет грустных слов, и если бы мы убрали все по и слово November, то в нем остались бы только слова, называющие все то, что радует человека.

Эффект обманутого ожидания в стихотворении «Ноябрь» поддержан конвергенцией других приемов: параллельные конструкции, антитеза, анафора, аллитерация и т.д. Все это объединяется общей стилистической функцией и передает жалобу на лишения, связанные с осенью. Интересно отметить, что в стихотворении обманутое ожидание встречается и в более частном виде на лексическом уровне. Состоит оно в том, что на фоне нейтральной лексики появляется взятое в кавычки просторечное выражение «t'other side the way». Эти слова как будто передразнивают кого-то, кто ворчит на погоду, и придают тексту чуть ироническое звучание.

Стихотворение Т. Гуда содержит пример очень яркого и интенсивно разработанного обманутого ожидания. Таких примеров, охватывающих целый текст, не так много¹. В данном случае принцип обманутого ожидания синтезирует все стихотворение в единое целое. В менее подчеркнутой форме оно встречается все же достаточно часто. Обратившись, например, к стихосложению, можно найти обманутое ожидание в виде резких изменений

метра, в виде переноса, т.е. несовпадения синтаксической и стиховой организации, в виде изменения схемы рифм.

Например, в сонетах Шекспира первые три четверостишия рифмуются перекрестной рифмой abab, cdcd, efef, а заключительный куплет — смежной рифмой gg. Благодаря этому заключительное двустишие, которое либо подводит итог всему сказанному, либо противостоит ему как разрешение конфликта,

оказывается выделенным. Так, в LX сонете первые два катрена посвящены быстротечности жизни и власти времени над человеком, а последнее двустишие выделено нарушением схемы рифм и противостоит остальному: возможность победить время дана поэзии, которая делает образ человека бессмертным:

And yet to times in hope my verse shall stand, Praising **thy** worth, despite his cruel hand.

Обманутое ожидание может быть также представлено в поэтическом тексте явлением **переноса**. Действительно, в поэзии правилом является соответствие смыслового и синтаксического членения речи его метрическому членению. В соответствии с этим в конце строк обычна пауза. Нарушение этого соответствия — так называемый перенос (франц. enjambement — зашагивание, от enjamber — перешагнуть) — состоит в переносе на следующую строку или даже в следующую строфу слов, грамматически и логически связанных с концом предыдущей, что ослабляет возможность паузы в конце строки. Обычная размеренность нарушается. Сказуемое, таким образом, отрывается от подлежащего, дополнение — от глагола, предлог — от существительного, которым он управляет, определение — от определяемого и т.д. Отсутствие привычной паузы в конце строки заставляет читателя фиксировать внимание на отрезке речи, построенном не так, как он ожидает. Переход к новой мысли или эмоции или дальнейшее развитие уже начатого при этом не сглаживается, а напротив, становится более заметным в силу своей неожиданности.

Это явление широко распространено в английской поэзии начиная с «Беовульфа» и до наших дней. Им пользовались Шекспир и Милтон, Байрон и Элиот. Ограничимся только одним примером:

When night

Darkens the streets, then wander forth the sons Of Belial, flown with insolence and wine.

(J. Milton, *Paradise Lost*)

Здесь переносом разделены подлежащее и глагол-сказуемое, а затем определяемое и определение. Последнее особенно подчеркивает инвективу.

Об обманутом ожидании писали многие авторы (Р. Якобсон, Р. Фаулер, М. Риффатер, Дж. Лич и другие), но работ обобщающего характера пока нет, и многое в этом явлении остается

неясным. Неясна прежде всего граница между обманутым ожиданием и другими нарушениями предсказуемости. Неясно также, в какой мере обязательным условием обманутого ожидания является усиление упорядоченности перед появлением элемента низкой предсказуемости.

§ 12. Теория образов

В.Г. Белинский определил искусство как мышление в образах¹. Определяя сущность образа, Н.Г. Чернышевский писал: «В прекрасном идея должна нам явиться вполне воплотившейся в отдельном чувственном существе; это существо, как полное проявление идеи, называется образом»². Образ является основным средством художественного обобщения действительности, знаком объективного коррелята человеческих переживаний и особой формой общественного сознания. В широком смысле термин «образ» означает отражение внешнего мира в сознании. Большое значение для понимания сути художественного образа имеет, следовательно, ленинская теория отражения. Художественный образ как одна из форм отражения реальной действительности есть особая его форма; специфика

художественного образа состоит в том, что, давая человеку новое познание мира, он одновременно передает и определенное отношение к отражаемому.

Основные функции художественного образа: познавательная, коммуникативная, эстетическая и воспитательная. Структура образов определяет настрой воспринимающего художественное произведение человека, создает и организует силы для познания мира и самоутверждения в нем человека.

Образная природа искусства может рассматриваться как сигнально-информационная, причем его воздействие на формирование личности, его социально-воспитательная роль несоизмеримы с его собственной энергией. Самое важное свойство образа состоит в «отражении мира в процессе практического его созидания»³, т.е. образ есть некоторая модель действительности, восстанавливающая полученную из действительности информацию в новой сущности. Верность отражения гарантируется принципом обратной связи. Возникая как отражение жизни, образ и развивается в соответствии с ее реальными свойствами. Отражая мир и материализуясь в тексте, образ отделяется от художника и сам становится фактом реальной действительности. Поскольку образ не обладает обособленным от формы содержанием, то, если он не соответствует фактам жизни, это сразу же становится заметным, и художник корректирует его в соответствии с объективной реальностью.

Психологическая действенность образа в искусстве основана на том, что образ воспроизводит в сознании прошлые ощущения и восприятия, конкретизирует информацию, получаемую от художественного произведения, привлекая воспоминания о чувственно-зрительных, слуховых, тактильных, температурных и других ощущениях, полученных из опыта и связанных с психическими переживаниями. Все это делает читательское восприятие литературного произведения живым и конкретным, а получение художественной информации становится при этом активным процессом. Напомним в этой связи, что психологи понимают под образом психическое

воспроизведение, т.е. память прошлых ощущений и восприятий, притом не обязательно зрительных.

То, что образ возникает в процессе отражения и воссоздания мира, является основным его свойством (недаром М.Е. Салтыков-Щедрин назвал литературу «сокращенной вселенной»). Из этого основного свойства вытекают все остальные, и особенно важнейшие его свойства — конкретность и эмоциональность.

Образы создают возможность передать читателю то особое видение мира, которое заключено в тексте и присуще лирическому герою, автору или его персонажу и характеризует их. Образам принадлежит поэтому ключевая позиция в разработке идей и тем произведения, и при интерпретации текста они рассматриваются как важнейшие элементы в структуре целого¹.

Тропы являются частным случаем языкового воплощения образности.

Яркий образ основан на использовании сходства между двумя далекими друг от друга предметами. Предметы должны быть достаточно далекими, чтобы сопоставление их было неожиданным, обращало на себя внимание и чтобы черты различия оттеняли сходство. Сопоставление одного цветка с другим может служить пояснением к его описанию, но образности не создает. Сопоставление цветка с солнцем, или солнца с цветком, или ветра с чертополохом, как в приводимом ниже примере, выразительно характеризует форму цветка или колючесть ветра и чертополоха (*thistly wind*) и сердитую ирландскую погоду:

It was six o'clock on a winter's evening. Thin, dingy rain spat and drizzled past the lighted street lamps. The pavements shone long and yellow. In squeaking galoshes, with makintosh collars up and bowlers and trilbies weeping, youngish men from the offices bundled home against the thistly wind.

(D. Thomas. *The Followers*)

Пример интересен также тем, что иллюстрирует узуальную языковую образность и образность окказиональную, возникшую в данном тексте. Слова *bundle* и *thistly* при исходных значениях *узел* и *чертополох* употреблены

здесь в метафорических, отмеченных словарями значениях *отправляться* и *колючий*. Поддержанные необычными окказиональными метафорами *spit* — плевать (о дожде) и *weep* — плакать (о шляпах), они участвуют в образном конкретном описании обстановки действия.

Стоит подчеркнуть ошибочность распространенного школьного представления о том, что образы в романе — это обязательно образы персонажей. Образы могут быть связаны с погодой, как в приведенном выше примере, с пейзажем, событиями, интерьером и т.д.

Пейзаж может иметь самостоятельную задачу и быть объектом познания; он может быть также фоном ^{или} источником эмоций. Мысленное воспроизведение пейзажа или событий в природе, вызвавших какое-либо эмоциональное состояние, может вновь поднять те же эмоции. Пейзаж может гармонировать с состоянием героя или, напротив, контрастировать с ним. Пейзаж связан с временем дня и года, погодой, освещением и Другими объектами реальной действительности, которые по своей природе способны вызвать эмоционально окрашенные ассоциации. В качестве примера можно вспомнить дождливую погоду во многих произведениях Э. Хемингуэя или снег в стихотворениях Р. Фроста, или огонь у Ш. Бронте. Образы могут быть как статичными, так и динамичными (тайфун, извержение вулкана, вьюга).

Объекты образного описания и те темы, которые они представляют, составляют важную характеристику произведения, поскольку они показывают, на чем сосредоточено внимание. При исследовании системы образов в том или ином произведении устанавливается прежде всего, вокруг каких тем и идей концентрируется образность и какова их стилистическая функция.

Основная суть романа Р. Олдингтона «Смерть героя» — страстный протест против войны. Его тема — первая мировая война и судьба потерянного поколения. Роман кончается и начинается трагической гибелью Джорджа Уинтерборна. Безысходный пессимизм героя, прошедшего через невыносимый кошмар войны, приводит к тому, что Джордж дает себя убить

— встает навстречу пулеметной очереди. Вот последние строки романа: Something seemed to break in Winterbourne's head. He felt he was going mad, and sprang to his feet. The line of bullets smashed across his chest like a savage steel whip.

В приведенном выше отрывке первоначальный словесный образ для описания пулеметной очереди, несущей смерть, заключен не в одном только слове whip, но во всем отрезке *smashed across his chest like a savage steel whip*. Само по себе значение экспрессивного слова whip, так же как русского «хлыст», насыщено ассоциациями боли и насилия. Внутренняя форма этого, возникшего в результате звукоподражания слова ассоциируется с резким, быстрым движением. Образная и усилительная экспрессивность слова whip поддерживается конвергенцией. Эпитет *savage*, со своей стороны, дополняет образ эмоциональным и оценочным компонентом. Образ усилен ритмической и фонетической звукописью с подчеркнутой аллитерацией свистящих и шипящих: [s] — \ʃ\~ [s] — [z] — [tf] — [s] — [cfe] — [s].

При рассмотрении структуры образа различают:

1. Обозначаемое (the tenor) — то, о чем идет речь.
2. Обозначающее (the vehicle) — то, с чем сравнивается обозначаемое.
3. Основание сравнения (the ground) — общая черта сравниваемых понятий.
4. Отношение между первым и вторым.
5. Техника сравнения как тип тропа.
6. Грамматические и лексические особенности сравнения.

Поясним подробнее каждый из этих шести пунктов.

Каждый элемент сообщения (обозначаемое), для которого выбирается образный способ описания, оказывается тем самым выдвинутым, важным.

Обозначаемым в рассмотренном выше примере является пулеметная очередь; обозначающим — удар яростным стальным хлыстом; основанием — характер действия. Отношение между первым и вторым здесь мало характерно, поскольку и обозначаемое и обозначающее конкретны.

Релевантно это отношение в том случае, если различие более сильно. Например, при всякого рода персонификациях неодушевленное обозначаемое сравнивается с человеческим существом. В метафоре обозначаемое может быть абстрактным, а обозначающее — конкретным (a sea of troubles), или, что реже, конкретное обозначаемое образно изображается абстрактным словом (And heaved and heaved, still unrestingly heaved the black sea as if its vast tides were a conscience).

В первом примере множество бедствий отождествляется с морем, во втором, который раньше приводился для иллюстрации конвергенции, море уподоблено совести.

С точки зрения техники сопоставления в примере из романа «Смерть героя» представлен стилистический прием сравнения, лексически выраженный предлогом like. Сравнение может быть также лексически выражено глаголами seems, resembles, looks like. С точки зрения синтаксиса сравнение может быть выражено сравнительными оборотами или придаточными сравнительными. Морфологическими средствами сопоставления являются суффиксы -ish, -like, -some, -y. Лексические особенности могут выражаться в создании авторских неологизмов, преимущественно сложных слов. Так, Д. Томас, описывая темную безлунную ночь, употребляет эпитеты: Bible-black, crowblack, sloeblack, последовательно сравнивая ночь с черной обложкой Библии, черным оперением ворон и черными ягодами терна.

Степень эксплицитности словесного образа может быть различной. В случаях сравнения могут быть выражены четыре элемента: обозначающее (1), обозначаемое (2), основание сравнения (3) и отношение между первым и вторым (4). Например: The old woman (2) is sly (3) like (4) a fox (1).

Квантование создает сравнения, в которых основание опущено: The old woman (2) is like (4) a fox (1).

Три части сопоставления могут быть выражены также в эпитете: A fox (1 и 4) woman (2). Здесь отношение между первым и вторым эксплицитно

передано суффиксом -у, который образует прилагательное от основ существительных со значением *имеющий качество того, что обозначено основой*.

Дальнейшее сокращение компонентов образа представлено словесной метафорой, которая может быть двучленной, тогда эксплицитно выражены обозначающее и обозначаемое: The old woman (2) is a fox (1). Наибольшая компрессия представлена одночленной метафорой, когда человека просто называют лисой: The old fox deceived us. Здесь выражено только обозначающее, но пример нетрудно деквантовать, т.е. восполнить опущенное: The old woman is sly like a fox and deceived us.

Термины «метафора», «образ», «символ» имеют много общего, но их необходимо различать. Метафора есть способ выражения образа, и притом не единственный. Словесные образы могут быть также выражены метонимией, синекдохой, гиперболой и другими средствами. При рассмотрении и толковании любого литературного произведения образы в нем изучаются не как инвентарь обнаруженных тропов, а как единство взаимообусловленных элементов.

Границы и структура образа могут быть различны: образ может передаваться одним словом, словосочетанием, предложением, сверхфразовым единством, может занимать целую главу или, как в «Кентавре» Дж. Апдайка, охватывать композицию целого романа¹.

Образ может быть чисто описательным или символическим. **Символ**, следовательно, есть особый вид образа. Символы обычно служат для выражения особо важных понятий и идей: символы мира, дружбы, верности, смерти, победы и т.д. В художественном произведении символ выделяет какие-нибудь основные для него идеи и поэтому повторяется в тексте вновь и вновь, обобщая важные стороны действительности, объединяя разные планы целой системой соответствий. По мысли американского литературоведа Р. Уэллека, символ выполняет не только служебную роль, замещая что-то другое, но заслуживает внимания и сам по себе.

У очень многих авторов различных эпох и масштабов само место действия может служить одновременно также и образом, и символом: бушующее море, дикое болото.

Выше были указаны основные общие функции образности в художественном произведении. Частные функции образов рассмотрены С. Ульманом в его работах, посвященных стилю французского романа. Он перечисляет следующие важнейшие функции:

1. Выделение главных тем и лейтмотива произведения.
2. Раскрытие мотивировки событий и поступков.
3. Передача эмоционального, оценочного и экспрессивного отношения.
4. Воплощение философских идей.
5. Воплощение переживаний, которые нельзя выразить словами.

Рассмотрим каждую из этих функций отдельно.

Тема смерти и тема гибели писателя как художника проходят через всю повесть Э. Хемингуэя «Снега Килиманджаро». Символическое значение имеет гангрена. В этом символе обе темы объединены. Гангрена — болезнь, при которой гниют ткани еще живого организма, а смерти Генри от гангрены предшествуют моральное разложение и творческая смерть. Повесть насыщена образами-символами. Тема смерти образно воплощается в зловещих, питающихся падалью птицах, которые сначала кружатся над лагерем, а затем опускаются и сторожат свою жертву невдалеке от палатки, где лежит умирающий.

Проследить использование образов для раскрытия мотивировки событий и поступков персонажей можно в том же романе Р. Олдингтона, о котором шла речь выше. Вся система образов показывает Англию перед первой мировой войной и во время нее, показывает подлость, беспринципность, ложные идеалы, ханжество, глупость и обман. Роман в образной форме раскрывает и причины войны, принесшей смерть миллионам людей, и ужасы войны, все то, что привело Джорджа к самоубийству.

Экспрессивно-оценочная функция образа хорошо видна в портрете

офицера Эванса: Evans possessed that British rhinoceros equipment of mingled ignorance, self-confidence and complacency which is triple-armed against all the shafts of the mind.

В плане эмоциональности, экспрессивности и оценочности образы могут давать весьма различный эффект: высмеивать или возвышать, делать изображаемое поэтичным или разоблачать его ничтожество.

На общности эмоционально-оценочной реакции основано и явление так называемой **синестезии**, т.е. перехода из сферы, воспринимаемой одним органом чувств, в область другого, например из области температурных или тактильных в область зрительных или слуховых ощущений:

Soft is the music that would charm for ever;
The flower of sweetest smell is shy and lowly.

(W. Wordsworth)

Ср. также: a warm colour, sharp colour, cold light, soft light, soft voice, sharp sound и т.д. Это явление, значительно расширяющее возможности образного представления действительности, подробно исследовано С. Ульманом.

Как пример образного воплощения философских идей рассмотрим стихотворение Дж. Китса «Кузнечик и сверчок». Стихотворение дает представление об эстетическом идеале поэта, для которого красота связана с реальностью, с природой. Сенсуализм Китса глубоко материалистичен и демократичен.

THE GRASSHOPPER AND THE CRICKET

The poetry of earth is never dead:

When all the birds are faint with the hot sun,

And hide in cooling trees, a voice will run

From hedge to hedge about the new-mown mead;

That is the Grasshopper's — he takes the lead

In summer luxury,— he has never done

With his delights, for when tired out with fun,

He rests at ease beneath some pleasant weed.

The poetry of earth is ceasing never:

On a lone winter evening, when the frost

Has wrought a silence, from the stove there shrills

The cricket's song, in warmth increasing ever,

And seems to one, in drowsiness half lost,

The grasshopper's among some grassy hills.

Оптимистическое кредо о вечности красоты и поэзии земли выражено в строчках, которые начинают и октет, и секстет:

The poetry of earth is never dead и The poetry of earth is ceasing never. Все остальное — образное воплощение этой мысли, богатая образная система, которая дополняет эту формулу, передавая ощущение всей роскоши и неги лета и приятных воспоминаний о нем в счастливой дремоте зимнего вечера.

Обозначаемым образом сонета является философская идея о том, что природа — источник красоты и поэзии, что красота воплощена во всех ее проявлениях. Обозначающим, т.е. носителями и выразителями вечной поэзии земли, оказываются самые скромные и неприметные существа — кузнечик и сверчок. Сценки радостного летнего дня на опушке рощи и уютного зимнего вечера у огонька насыщены чувственной конкретностью, теплом и тишиной. Образы оказываются эффективным средством компрессии при передаче информации.

Что касается последнего пункта предложенного С. Ульманом перечня функций образов, т.е. воплощения переживаний, которые нельзя выразить словами, то здесь основную роль играет более богатый, чем у слова, ассоциативный потенциал образа, обусловленный созданием ассоциаций между двумя рядами, двумя планами представленных в образе явлений¹. Такое сопоставление позволяет раскрыть те стороны переживаний, которые могли остаться незамеченными.

Выше уже говорилось о том, что в художественном тексте наличествуют два типа информации: информация первого рода — это

предметно-логическая информация, она не связана с участниками и обстановкой коммуникации. Информация второго рода, будучи связанной с субъективными переживаниями участников ситуации и их оценкой предмета речи, своего отношения к нему, к собеседнику и ситуации общения, имеет эмоциональный характер. Трудновыразимые оттенки имеет именно эта вторая часть информации, и именно с ней связана образность. Поскольку об этом уже говорилось во втором пункте, было бы, вероятно, целесообразно не выделять в отдельное свойство невыразимость в словах, тем более, что все равно образ в литературе выражается в словах. Стоит вспомнить Стендаля, который считал, что «человек становится поэтом тогда, когда он в состоянии выразить то, что он хочет и должен сказать»².

Основу для развития общей теории образа может дать теория информации. В этом плане строятся весьма интересные исследования образа, опубликованные В.А. Зарецким. Он, например, подчеркивает, что словесно-образная информация не создается взаимодействием только словарных значений, в ней участвуют и звукопись, и ритмомелодика, и внутренняя форма слова¹. Это положение вполне согласуется с тем, что мы говорили выше о конвергенции.

Первоначальным словесным образом В.А. Зарецкий называет отрезок речи — сочетание слов или слово, — несущий образную информацию, неравнозначную собственному значению отдельно взятых элементов. (См. приведенный выше пример из романа Р. Олдингтона.)

Первоначальный образ противопоставляется производному. Производный образ уже не является отрезком речи, а возникает как производное множество таких отрезков. Другие авторы предлагают в подобных случаях пользоваться терминами микро- и макрообразы или словесные образы и метаобразы.

Система образов в концепции В.А. Зарецкого представляет собой иной вероятностный ряд, нежели речь, из которой эти образы создаются. В речи, как известно, вероятность появления каждого последующего члена

определяется сочетанием предыдущих (свойство цепи Маркова). Однако если появление новых образов и их стилистический эффект зависят от явления обманутого ожидания, непредсказуемость на стыке образов возрастает. Чтобы образ нес читателю определенную информацию, в процесс восприятия должен включаться достаточный эстетический и социальный опыт читателя. Система образов каждой эпохи представляет собой некоторый код, знание которого необходимо для восприятия сообщения.

Разные авторы и даже целые литературные направления имеют свои характерные источники, из которых они особенно охотно черпают материал для образов. Излюбленными образами восточной поэзии являются, например, соловей, роза, луна. Источниками образов могут быть природа, искусство, война, бытовые предметы, сказки и мифы, наука и многое другое.

В заключение этого раздела об основных положениях теории образов применительно к толкованию художественного текста интересно сопоставить знаковую природу слова и образа, отметив то общее, что заслуживает внимания в их контекстуальном функционировании. Значение образа осуществляется в неразрывной связи со свойствами выражающего его слова или слов. Под **контекстуальным лексическим значением слова** понимается реализация в речи понятия или выражение эмоции, или указание на предмет реальной действительности средствами определенной языковой системы. Лингвистическая сложность контекстуального значения зависит, среди прочих причин, от объединения в нем денотативного и коннотативного значений. Последнее факультативно и может включать эмоциональную, оценочную, экспрессивную и функционально-стилистическую коннотации. Коннотации могут в одном слове встретиться все вместе или в различных сочетаниях, могут быть узуальными и окказиональными.

Основу всех перечисленных выше функций образа и особенностей его структуры составляет его знаковая природа. Образ, подобно слову, может сегментировать на означающее и означаемое, подобно слову, может иметь денотативное и коннотативное значение. Подобно слову, образ реализует

свое значение в контексте. В отличие от слова, где коннотации факультативны и могут встречаться в любых комбинациях, образ всегда отличается экспрессивностью, а часто и эмоциональностью и оценочностью.

§ 13. Тропы

Взаимодействие значений слов при создании художественных образов издавна изучается в стилистике под общим названием **тропы**.

Тропами, следовательно, называются лексические изобразительно-выразительные средства, в которых слово или словосочетание употребляется в преобразованном значении.

Как изобразительно-выразительные средства языка тропы привлекали к себе внимание со времен классической древности и были детально описаны в риторике, поэтике и других гуманитарных науках¹. Издавна разработана их довольно детальная классификация или, вернее, детальные классификации.

Суть тропов состоит в сопоставлении понятия, представленного в традиционном употреблении лексической единицы, и понятия, передаваемого этой же единицей в художественной

речи при выполнении специальной стилистической функции. Тропы играют важную, хотя и вспомогательную роль в толковании и интерпретации текста, но, разумеется, стилистический анализ должен приводить к синтезу текста и никак не может быть сведен только к распознаванию тропов.

Большое многообразие тропов и их функций вызвало к жизни и множество их классификаций. Мы ограничимся лишь кратким общим обзором самих тропов, покажем, как они применяются в сонетах Шекспира, и будем в дальнейшем возвращаться к этим терминам, когда надо будет показать характер отношения обозначающего и обозначаемого в том или ином конкретном случае. Важнейшими тропами являются метафора, метонимия, синекдоха, ирония, гипербола, литота и олицетворение. Несколько особняком стоят аллегория и перифраз, которые строятся как

развернутая метафора или метонимия.

Метафора обычно определяется как скрытое сравнение, осуществляемое путем применения названия одного предмета к другому и выявляющее таким образом какую-нибудь важную черту второго.

O, never say that I was false of heart, Though absence seemed my flame to qualify.

(W. Shakespeare. *Sonnet CIX*)

Слово flame употреблено метафорически, оно обозначает любовь и подчеркивает ее пылкость, страстность. Такая, выраженная одним образом метафора называется простой. Простая метафора необязательно однословна: the eye of heaven как название солнца — тоже простая метафора: Sometime too hot the eye of heaven shines. (W. Shakespeare. *Sonnet XVIII*.)

Развернутая, или расширенная, метафора состоит из нескольких метафорически употребленных слов, создающих единый образ, т.е. из ряда взаимосвязанных и дополняющих друг друга простых метафор, усиливающих мотивированность образа путем повторного соединения все тех же двух планов и параллельного их функционирования:

Lord of my love, to whom in vassalage Thy merit hath my duty strongly knit, To thee I send this written embassy, To witness duty, not to show my wit.

(W. Shakespeare. *Sonnet XXVI*)

Сопоставление с рыцарскими идеалами преданности и долга по отношению к сюзерену, основанными на его доблести и заслугах, раскрывает любовь как долг преданности любимому и привязанности к нему, как дань его достоинствам. Два эти плана — долг любящего и долг вассала — связываются словами: lord of my love, vassalage, duty, embassy, что создает двухплановую и вместе с тем единую поэтическую структуру.

Другой пример развернутой метафоры:

I love not less, though less the show appear: That love is merchandised whose rich esteeming The owner's tongue doth publish everywhere.

(W. Shakespeare. *Sonnet CII*)

Образность в этом примере имеет резко отрицательную оценочную коннотацию и передает презрение к тем, кто повсюду говорит о своей любви.

Основными составляющими поэтической метафоры, по Р. Уэл-леку, являются аналогия, двойное видение, чувственный образ, наделение человеческими чувствами. Все четыре компонента сочетаются в разных пропорциях. Аналогию не следует понимать слишком буквально, так как поэтическая метафора одновременно подсказывает и различие между двумя планами.

Выше (с. 124) уже говорилось об одночленной и двучленной метафорах.

Метафора, основанная на преувеличении, называется гиперболической:

All days are nights to see till I see thee,

And nights bright days when dreams do show thee me.

(W. Shakespeare. *Sonnet XL/if*)

Уподобление дней, когда поэт не видит любимую, темным ночам — поэтическое преувеличение, показывающее, как он тоскует в разлуке.

Гиперболой называется заведомое преувеличение, повышающее экспрессивность высказывания и сообщающее ему эмфатичность. Нарочитое преуменьшение называется литотой и выражается отрицанием противоположного: not bad = very good. Нарочитое преуменьшение может принять форму обратной гиперболы (we inched our way along the road) или подчеркнутой Умеренности выражения (rather fine = very fine).

Традиционными метафорами называют метафоры, общепринятые в какой-либо период или в каком-либо литературном направлении. Так, английские поэты, описывая внешность красавиц, широко пользовались такими традиционными, постоянными метафорическими эпитетами, как pearly teeth, coral lips, ivory neck, hair of golden wire.

Этому-то трафарету, разоблачая его фальшь, и противопоставляет Шекспир описание своей возлюбленной в ряде отрицательных сравнений:

My mistress' eyes are nothing like the sun, Coral is far more red than her

lips' red, If snow be white, why then her breasts are dun; If hairs be wires, black wires grow on her head. I have seen roses **damask'd**, red and white, But no such roses see I in her cheeks...

(W. Shakespeare. *Sonnet CXXX*)

Как образ, так и метафора или сравнение, т.е. частные случаи выражения образности, возможны на разных уровнях, о чем уже вскользь упоминалось выше. Особый интерес представляет композиционная метафора, т.е. метафора, реализующаяся на уровне текста. Такой композиционный троп, охватывающий весь текст, можно увидеть в сонете CXLIII, где поэт жалуется, что чувствует себя похожим на ребенка, который плачет, потому что поглощенная домашними заботами мать не обращает на него внимания.

Композиционная и сюжетная метафора может распространяться на целый роман. В качестве примера композиционной метафоры можно привести немало произведений современной литературы, в которых темой является современная жизнь, а образность создается за счет со- и противопоставления ее с мифологическими сюжетами. Назовем роман Дж. Джойса «Улисс», роман Дж. Апдайка «Кентавр» и пьесу Ю. О'Нила «Траур идет Электре». В романе Дж. Апдайка миф о кентавре Хироне используется для изображения жизни провинциального американского учителя Колдуэлла. Параллель с кентавром поднимает образ скромного школьного учителя до символа человечности, доброты и благородства. В этом же романе можно показать и реализацию метафоры на уровне характера героя и персонажей. Тогда, по предложению В.К. Тарасовой, можно проследить следующую структуру: человек — это тема метафоры, кентавр — образ метафоры (т.е. обозначающее). Реальный и мифологический планы произведения — это две части метафоры. Наконец, основанием образа служат черты, присущие как учителю Колдуэллу, так и кентавру Хирону: безграничная доброта и готовность к самопожертвованию. Богатый внутренний мир Колдуэлла заставляет его видеть и в прозаическом реальном окружении нечто

возвышенное и поэтичное¹.

В отличие от метафоры, основанной на ассоциации по сходству, **метонимия** — троп, основанный на ассоциации по смежности. Она состоит в том, что вместо названия одного предмета употребляется название другого, связанного с первым постоянной внутренней или внешней связью. Эта связь может быть между предметом и материалом, из которого он сделан; между местом и людьми, которые в нем находятся; между процессом и его результатом; между действием и инструментом и т.д.

В сонетах Шекспира большое место занимает метонимическая связь между чувством и действительным или предполагаемым его органом, между органами и человеком, которому они принадлежат. Eye, ear, heart, brain постоянно встречаются с метонимическим значением:

In faith, I do not love thee with mine eyes,
For they in thee a thousand errors note;
But 'tis my heart that loves what they despise,
Who in despite of view is pleased to dote;
Nor are mine ears with thy tongue's tune delighted,
Nor tender feeling, to base touches prone,
Nor taste, nor smell, desire to be invited
To any sensual feast with thee alone...
(W. Shakespeare. *Sonnet CXLF*)

Разумеется, метонимия не единственный троп в этом сонете, но тем не менее роль ее довольно значительна. Она делает конкретным и образным утверждение о том, что поэт любит смуглую женщину не за ее красоту и не за звуки ее голоса, и одновременно раскрывает противоречивость любви.

Разновидность метонимии, состоящая в замене одного названия другим по признаку партитивного количественного отношения между ними, называется **синекдохой**. Например, название целого заменяется названием его части, общее — названием частного, множественное число — единственным и наоборот. Таким распространенным в поэзии типом

синекдохи является употребление слов ear и eye в единственном числе. Since I left you, mine eye is in my mind (W. Shakespeare. *Sonnet CXIII*). For there can live no hatred in thine eye (W. Shakespeare. *Sonnet XCIII*).

Существуют и другие виды метонимии. Общим термином **антономасия**, например, называется особое использование собственных имен: переход собственных имен в нарицательные (Дон Жуан), или превращение слова, раскрывающего суть характера, в собственное имя персонажа, как в комедиях Р. Шеридана, или замена собственного имени названием связанного с данным лицом события или предмета. Этот краткий перечень далеко не исчерпывает ни всех типов антономасии, ни всей сложной проблематики выразительных имен персонажей¹.

Выражение насмешки путем употребления слова в значении, прямо противоположном его основному значению, и с прямо противоположными коннотациями, притворное восхваление, за которым в действительности стоит порицание, называется **иронией**. Противоположность коннотации состоит в перемене оценочного компонента с положительного на отрицательный, ласковой эмоции на издевку в употреблении слов с поэтической окраской по отношению к предметам тривиальным и пошлым, чтобы показать их ничтожество.

Олицетворением называется троп, который состоит в перенесении свойств человека на отвлеченные понятия и неодушевленные предметы, что проявляется в валентности, характерной для существительных — названий лица. Это значит, что слова, так употребленные, могут заменяться местоимениями he и she, употребляться в форме притяжательного падежа и сочетаться с глаголами речи, мышления, желания и другими обозначениями действий и состояний, свойственных людям. Иногда олицетворение маркируется заглавной буквой. В сонетах Шекспира особенно часто встречается олицетворение Time, поскольку это понятие играет большую роль в его философии: this bloody tyrant Time (XVI); devouring Time do thy worst, old Time (XIX).

Наиболее полно идеи Шекспира, связанные с этим понятием, выражены в следующем сонете:

Like as the waves make towards the pebbled shore.
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before.
In sequent toil all forwards do contend.
Nativity, once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,
^ Crooked eclipses 'gainst his glory fight.

And Time that gave doth now his gift confound. Time doth transfix the flourish set on youth And delves the parallels in beauty's brow, Feeds on the rarities of nature's truth, And nothing stands but for his scythe to mow: And yet to times in hope my verse shall stand, Praising thy worth, despite his cruel hand.

(W. Shakespeare. *Sonnet LX*)

В сонете представлены олицетворения, развернутые в разной степени. Глаголы *hasten*, *contend forwards* предполагают сознательное стремление спешить, поэтому уже в строке *So do our minutes hasten to their end* и последующих имеется некоторый элемент олицетворения минут, что дает сочетание тропов: время с помощью метонимии представлено минутами, а минуты олицетворены, поскольку их действия описаны глаголами, которые должны сочетаться с названиями лиц. Таким же образом возникает и некоторая персонификация абстрактных *nativity* и *maturity*. Олицетворение развертывается полностью в центральном образе сонета — *Time* написано с большой буквы, замещается местоимением мужского рода (*his gift*, *his scythe*, *his cruel hand*), наделяется человеческим органом — рукой и человеческими действиями: оно может давать и отнимать, быть жестоким и т.д. Коса — атрибут традиционных изображений смерти — делает образ жестоким и мрачным.

Идея борьбы человека с безжалостным временем и победы над временем через бессмертие творчества явственно раскрывается перед

читателем, если он не ограничится констатацией наличия олицетворения, а постарается выяснить его функцию в данном контексте.

Выражение отвлеченной идеи в развернутом художественном образе с развитием ситуации и сюжета называется **аллегорией**. В сонете LX олицетворение перерастает в аллегория.

Особенно известным примером аллегии в английской литературе является религиозно-дидактическое произведение — С А роман Дж. Бэньяна «Путь паломника», в мировой литературе — «Божественная комедия» Данте. Примером аллегорий могут служить также басни и сказки, где животные, явления природы или предметы наделяются человеческими свойствами и попадают в ситуации, символизирующие разные жизненные положения.

Троп, состоящий в замене названия предмета описательным оборотом с указанием его существенных, характерных признаков, называется перифразом. Поэт называет свою лошадь *The beast that bears me* (W. Shakespeare. *Sonnet L*).

Необходимо подчеркнуть, что поскольку материалом литературного произведения является язык, а лексическая система языка уже сама по себе содержит образность, то в литературном произведении образность создается взаимодействием узуальной и контекстуальной образности слов.

§ 14. Эпитет

Метафоры, метонимии и синекдохи являются чисто лексическими выразительными средствами. Эпитет есть троп лексико-синтаксический, поскольку он выполняет функцию определения (a silvery laugh) или обстоятельства (to smile cuttingly), или обращения (my sweet!), отличается необязательно переносным характером выражающего его слова и обязательным наличием в нем эмотивных или экспрессивных и других коннотаций, благодаря которым выражается отношение автора к предмету. Свойство быть эпитетом возникает в слове или нескольких словах только в

сочетании с названием предмета или явления, которые он определяет. Особенно часто в функции эпитетов выступают имена прилагательные и причастия, но нередки и эпитеты, выраженные существительными. Обратимся к примеру:

No longer morn for me when I am dead
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world, with vilest worms to dwell:
Nay, if you read this line, remember not
The hand that writ it; for I love you so
That I in your sweet thoughts would be forgot
If thinking on me then should make you woe.
O, if, I say, you look upon this verse
When I, perhaps, compounded am with clay
Do not so much as my poor name rehearse, But let your love even with my
life decay, Lest the wise world should look into your moan And mock you with me
after I am gone.

(W. Shakespeare *Sonnet LXXI*)

Многочисленные эпитеты этого сонета — завещания любимой, которая переживет поэта, с большой эмоциональной силой показывают отношение поэта ко всем участникам трагедии: мрачным колоколам (*surly sullen bells*), которые возвестят о его смерти; к подлому, но пронизательному миру, который он покинет, и который, узнав о печали любимой, может быть, будет насмехаться над любовью (*vile world, wise world*); к отвратительным червям, с которыми ему придется иметь дело (*vilest worms*); к любимой и ее чувствам (*your sweet thoughts*); и, наконец, к самому себе (*my poor name*). Последний эпитет выражает не только жалость к себе, но и скромность; он довольно часто встречается в сонетах, например в XLIX: *To leave poor me thou hast the strength of laws. Since why to love I can allege no cause* или: *my poor lips* (CXXVIII); *I'll live in this poor rhyme* (CVII). Эпитет *sweet* может

рассматриваться как постоянный. В сонете LXIII: *my sweet love's beauty*; в LXXXIX: *thy sweet beloved name*; в CVIII: *sweet boy*. Другой его особенностью является то, что он часто встречается в обращениях как синоним: *dear heart*.

В сонете LXXI все эпитеты усилены дополнительными экспрессивными средствами: аллитерацией (*surly sullen*), повтором (*world : : vile world*), превосходной степенью (*vilest*). Выше уже приводились метафорические эпитеты.

Несмотря на то что термин «эпитет» является одним из самых древних терминов стилистики, а может быть, именно поэтому, единства в его определении нет.

Так, В.М. Жирмунский, разграничивая эпитет в широком и в узком смысле слова, понимает под первым всякое определение, выделяющее в понятии существенный признак, а под эпи-

тетом в узком смысле слова — определение, которое не вводит нового признака, а повторяет признак, уже заключенный в той или иной степени в определяемом слове.

Мы будем пока придерживаться определения, данного в начале параграфа, и опишем некоторые разновидности эпитета применительно к народной поэзии, где теория и терминология эпитетов наиболее подробно разработаны. Различают **постоянные эпитеты** (английский термин *conventional* или *standing epithet*): *green wood*, *lady gay*, *fair lady*, *fair England*, *salt seas*, *salt tears*, *true love*.

Таковы эпитеты английской народной баллады, где эпитет является неизменным элементом любого поэтического описания:

And when he to the green wood went,
No body saw he there, But Chield Morice, on a milk-white steed,
Combing down his yellow hair¹.

Постоянный эпитет может быть тавтологическим, т.е. указывать необходимый для данного предмета признак: *soft pillow*, *green wood*, или

оценочным: bonny boy, bonnie young page, bonnie ship, bonnie isle и т.д. или false steward, proud porter, или, наконец, описательным: silk napkin, silver cups, long tables.

Противопоставленные им эпитеты частного характера выделяют в предметах и явлениях те качества, которые имеют значение для данного мышления и не образуют постоянных пар. Например, подавленная горем девушка видит мрачные тяжелые тучи:

Naething mair the lady saw But the gloomy clouds and sky.

И.Б. Комарова делает очень интересное замечание: «На примере эпитета баллады можно проследить характерную для любого фольклора тенденцию к типизированию описания. Аналогия баллады дает богатый материал и для изучения исторического пути самого эпитета, так как стиль баллады сыграл огромную роль в формировании стиля английской романтической поэзии».

Упомянутая выше работа А.Н. Веселовского не потеряла своего значения до сих пор. Его семантическую классификацию стоит привести и истолковать в свете позднейших работ. А.Н. Веселовский делит эпитеты на тавтологические, пояснительные, метафорические и синкретические. Остановимся на этом делении, заменив примеры на английские, и покажем, что они встречаются и в современной поэзии и прозе.

Под **тавтологическим эпитетом** понимается семантически согласованный эпитет, подчеркивающий какое-нибудь основное свойство определяемого: fair sun, the sable night, wide sea, т.е. повторяющий в своем составе сему, обозначающую неотъемлемое свойство солнца, ночи или моря. **Пояснительные эпитеты:** a grand style, unvalued jewels, vast and trunkless legs of stone указывают на какую-нибудь важную черту определяемого, не обязательно присущую всему классу предметов, к которым он принадлежит, т.е. действительно характеризующую именно его. **В метафорическом эпитете** обязательна двуплановость, указание сходства и несходства, семантическое рассогласование, нарушение отмеченности. Возможны,

например, анимистические метафорические эпитеты, когда неодушевленному предмету приписывается свойство живого существа: an angry sky, the howling storm, или антропоморфный метафорический эпитет, приписывающий человеческие свойства и действия животному или предмету: laughing valleys, surly sullen bells.

Таким образом, классифицируя эпитеты с семантической точки зрения, их можно разделить на две большие группы: группа без нарушения семантического согласования и группа с нарушением согласования. В приведенных примерах в группах метафорических и синестетических эпитетов отступление от привычных типов метафоры и синестезии почти отсутствует, и читатель легко декодирует смысл. О случаях более значительных отклонений речь пойдет ниже, в разделе полужирных структур.

Классификация А.Н. Веселовского основана на семантическом принципе. В последнее время все больше внимания уделяется характеристике эпитета с точки зрения его структуры и положения в контексте. Наиболее обычным для английского языка является однословный эпитет в препозиции, выраженный прилагательным, причастием или существительным в атрибутивной функции. Экспрессивность эпитета повышается, если он стоит в постпозиции, если один предмет характеризуется целой цепочкой эпитетов и некоторыми другими средствами.

Стилистическое функционирование многочленных синтаксических единств (МСЕ) подробно описано в работе М.Е. Обнорской¹. Приведем заимствованный у нее пример МСЕ в характерологической функции: And then in a nice, old-fashioned, lady-like, maiden-lady way, she blushed (A. Christie).

Эпитеты в постпозиции, особенно если в них содержатся два и больше элементов, непременно обращают на себя внимание читателя, эстетически действенны и эмоционально окрашены: There is no interrogation in his eyes Or

in the hands, quiet over the horse's neck, And the eyes watchful, waiting, perceiving, indifferent.

(T.S. Eliot)

Смещенный эпитет, т.е. эпитет, синтаксические связи которого не совпадают с семантическими связями, так что по смыслу он относится не к тому слову, с которым связан синтаксически, зависит в своей экспрессивности от необычности, неотмеченности сочетания.

I will make a palace fit for you and me
Of green days in forest and blue days
at sea.

(R.L. Stevenson)

Декодируя, читатель восстанавливает логические нормы подчинения и получает: days in green forest, days at blue sea².

Активность читателя при декодировании смещенного эпитета может также возрасть, потому что смещенный эпитет может быть связан со значительной компрессией, так как действительное определяемое может не быть эксплицитно названо, как не назван Зевс в знаменитом стихотворении Йетса: How can those terrified vague fingers push The feathered glory from her loosening thighs?

And how can body laid in that white rush
But feel the strange heart beating
where it lies?

(W.B. Yeats. *Leda and the Swan*)

В современном английском языке возможно также увеличение экспрессивности эпитета за счет транспозиции по типу **голофразиса**, т.е. окказионального функционирования словосочетания или предложения как цельнооформленного образования, графически, интонационно и синтаксически уподобленного слову. В силу своей непредсказуемости такие словоподобные образования («фразовый эпитет») очень выразительны: I-am-not-that-kind-of-girl look; Shoot' em-down type; To produce facts in a Would-you-believe-it kind of way.

Непредсказуемость эпитета может также создаваться за счет

оказионального словообразования по типу деривации или словосложения: The widow-making, unchilding, unfathering deeps (G.M. Hopkins).

Наконец, все большее распространение получает эмфатическая атрибутивная конструкция с переподчинением типа: a hell of a mess, a devil of a sea, a dwarf of a fellow и т.д. Одно из стихотворений Э. Каммингса заканчивается так:

listen: there is a hell of a good universe next door; let's go.

Эмфатические структуры с инвертированным эпитетом (an angel of a girl, a horse of a girl, a doll of a wife, a fool of a policeman, a hook of a nose, a vow of a hat, a jewel of a film и более сложные: a two-legged ski-rocket of a kid, a forty-pound skunk of a freckled wild cat) отличаются достаточно свободным варьированием лексического наполнения.

Подобный эпитет называется инвертированным, поскольку иерархические отношения в нем перераспределены. Смысловым центром является не ядерное, т.е. первое слово словосочетания, а то, которое формально является к нему определением. Референтом фразы a doll of a wife является не кукла, а жена. Первое слово дает яркую метафорическую характеристику. Метафора двучленная. Обозначаемое — wife, обозначающее — doll. Возможна трансформация: the wife is like a doll или the wife is a doll. Сравните: the girl is an angel, the girl is like a horse, the policeman is a fool и т.д.

Подобные структуры экспрессивны и стилистически отмечены как разговорные. Эмоциональные и оценочные их коннотации зависят преимущественно от импликационала образного

наименования в комбинации с импликационалом обозначаемого. Само по себе слово horse отрицательной оценочной коннотации не имеет, но признаки, ассоциируемые с лошастью, для девушки нежелательны.

Таким образом, эпитет — экспрессивная оценочная характеристика какого-либо явления, лица или предмета, иногда, но необязательно, образная. Эпитеты изучаются в зависимости от их семантики и структуры и с точки зрения их функционирования в разных жанрах. Много внимания уделяли

исследователи фольклорному эпитету. Структура эпитета может быть очень разнообразна, и представление о том, что эпитет выражается либо наречием, либо прилагательным, ошибочно.

Экспрессивность эпитета повышается благодаря взаимодействию с другими стилистическими средствами, за счет создания цепочки эпитетов, помещения в постпозицию, смещения и переподчинения, голофразиса, специальной метафорической атрибутивной конструкции с переподчинением и другими способами.

§ 15. Полуотмеченные структуры

Рассмотренная выше проблематика всевозможных тропов получает в современной науке новое освещение благодаря исследованиям в области отклонений от языковой нормы в так называемых полуотмеченных структурах. Полуотмеченными называются структуры с нарушением лексической (*once below a time*) или грамматической (*chips of when*) сочетаемости. Это такие широко известные примеры, как *a grief ago*, *a farmyard away*, *all the sun long*, *a white noise*, *the shadow of a sound*, *a pretty how town*, *little whos*, *he danced his did*, *for as long as forever is*.

Введение понятия полуотмеченных структур позволяет более широкое обобщение случаев экспрессивности при введении элементов низкой предсказуемости на основе снятия ограничений на сочетаемость. Под это понятие, оказывается, подходят многие давно известные тропы и стилистические фигуры, такие, как метафора (еще М.В. Ломоносов называл ее «сопряжением далековатых идей»), оксюморон, синестезия и др.

Термин «полуотмеченные структуры» был введен Н. Хомс-ким', сосредоточившим главное внимание на разработке града-

ции грамматичноеTM. Два крайних полюса в его модели образуют отмеченные (правильные, порождаемые правилами грамматики) и неотмеченные структуры. Последние для данного языка порождены быть не

могут и в нем невозможны. Между этими двумя полюсами находятся структуры полуотмеченные.

Н. Хомский и его последователи предполагали, что таким образом можно получить достаточно объективную градацию грамматичности, поскольку порождающие грамматики имеют вид алгоритмов, в которых грамматические правила расположены в определенной последовательности. В зависимости от того, какое по порядку правило оказывается нарушенным, устанавливается большая или меньшая аграмматичность структуры. Критики градации грамматичности показали, однако, что при применении к реальному тексту теория градации грамматичности оказывается несостоятельной, поскольку нарушение самых основных общих правил ожидаемого особого повышения экспрессивности не дает¹. Кроме того, для экспрессивности оказываются особенно важными контрасты, возникающие на лексическом или лексико-грамматическом, а не только на грамматическом уровне. В следующем примере нарушение грамматической сочетаемости неотделимо от нарушения сочетаемости лексической: *He is dreadfully married. He is the most married man I ever saw* (A. Ward).

Принимая термин «полуотмеченные структуры», мы в дальнейшем изложении теорию градации грамматичности не используем, а сосредоточим внимание на качественной характеристике таких структур, отмечая грамматический, лексический или лексико-грамматический уровень нарушений.

Экспрессивность полуотмеченных структур основана на сопоставлении и противопоставлении содержащихся в их составе компонентов — сем, почему-либо в норме языка несовместимых, антонимичных или относящихся к далеким друг от друга семантическим полям.

Широко известный пример Н. Хомского *Colorless green ideas sleep furiously* построен в соответствии с правилами грамматики, но нарушает правила лексической сочетаемости. Явная лексическая несовместимость представлена здесь в каждом словосочетании. Нарушается при этом не

просто языковой узус. Дело

в том, что нам известно из жизненного опыта, что бесцветное не может быть зеленым, что абстрактные понятия не могут иметь цвета, что спать могут только живые существа, что сон соответствует состоянию покоя, а никак не ярости. Хомский называет это предложение грамматически правильным, в отличие от *Furiously sleep ideas green colorless*, но бессмысленным. Между тем это предложение реальное — так называется одно из двух стихотворений Д. Хаймса, опубликованных в 1957 году под общим заглавием *Two for Max Zorn*. Второе стихотворение называется *The Child Seems Sleeping*, т.е. использует отмеченное сочетание с тем же глаголом¹. С точки зрения стилистики предложение *Colorless green ideas sleep furiously* никак не может рассматриваться как бессмысленное, поскольку всякое название, как известно, несет большую информационную нагрузку. Нарушение сочетаемости здесь, следовательно, является значимым.

В терминах традиционной стилистики этот пример можно было бы назвать цепочкой оксюморонов.

Оксюморон или оксиморон — троп, состоящий в соединении двух контрастных по значению слов (обычно содержащих анто-нимичные семы), раскрывающий противоречивость описываемого. Например: *And faith unfaithful kept him falsely true* (A. Tennyson).

В английской поэзии и прозе оксюморон встречается во все времена. Э. Спенсер в XVI веке писал: *And painful pleasure turns to pleasing pain*.

И в наше время крупнейший современный поэт В. Оден в стихотворении «На смерть Йетса» пишет:

With the farming of a verse Make a vineyard of the curse, Sing of human unsuccess in a rapture of distress.

Широко используется оксюморон в характерологической функции. Так, английский поэт и критик С. Спендер, усматривая в образе героя романа Э. Хемингуэя «Фиеста» Джейка противоречивый характер, называет его «*self-consciously unself-conscious, boastfully modest and he-man*».

Нарушение лексической сочетаемости в случае оксюморона вызывается не отсутствием семантического согласования, а

контрастностью: такие пары, как *faith :: unfaithful, falsely :: true, rapture :: distress*, имеют общие семы, но одновременно содержат и семы противопоставленные. Оба слова — *rapture* и *distress* — выражают очень сильное переживание, но в первом случае восторг — эмоция в высшей степени приятная, а второе слово выражает наивысшую степень страдания.

С другой стороны, непредсказуемость полуотмеченной структуры может быть основана и на отсутствии семантического согласования. Например: *He had a face like a plateful of mortal sins (B. Behan)*.

Сочетание *a plateful of mortal sins* семантически несогласовано, поскольку первый компонент относится обычно к пище, а второй — к абстрактной религиозно-этической сфере.

В разговорных оксюморонах типа *terribly smart, awfully beautiful* и т.д. семантическое согласование может полностью отсутствовать, поскольку первый компонент вообще утратил лексическое денотативное значение, сохраняя и усиливая коннотацию экспрессивности.

Нарушение лексической отмеченности может происходить и за счет нарушения узуса: *worst friend, best enemy*. Логически, если у человека бывает лучший друг, то почему не может быть худшего друга? Однако сочетание *worst friend* воспринимается как полуотмеченное и как оксюморон.

Лексически полуотмеченные структуры далеко не ограничиваются оксюморонами. Хрестоматийным стал пример *a grief ago*. Разбирая его, Дж. Лич показывает, что нормальная парадигма для этой структуры была бы:

minute
a ^{da}>' ago
year
etc I

Во всех этих случаях отмеченная правильная структура включает существительные со значением единицы времени. Слово *grief* семы времени

не содержит, и поэтому структура *a grief ago* является полуотмеченной, но не неотмеченной, поскольку на Уровне частей речи подобная цепочка вполне возможна. Читатель добавляет мысленно сему времени, т.е. интерпретирует Фразу как указывающую на какой-то горький период в жизни Героя. Полуотмеченное сочетание *a grief ago* экспрессивно и неожиданно, но это не оксюморон, а метонимия, т.е. перенос, ос-

нованный на ассоциации по смежности. В очень богатой образами поэзии Д. Томаса немало и других подобных метонимий: *all the sun long, farmyards away*. Нормальные парадигмы для этих структур:

„ the day ^a the night ^{long}

many ^{times}

kilometres

В структуре *farmyards away* расстояние оказывается выраженным не мерой, а реальным объектом действительности, который занимает какое-то пространство¹.

Контекстуальные условия в этих примерах своеобразны. Это конструктивный контекст. Вся конструкция в сочетании ее лексического наполнения, синтаксического построения и функции создает темпоральное или локативное значение.

Особое употребление какой-то формы в тексте оказывается для читателя значимым, поскольку он сравнивает его с употреблением этой же формы в других встречавшихся ему текстах. Полуотмеченные структуры возможны как в поэзии, так и в прозе. К. Воннегут, например, следующим образом характеризует время начала повествования, пользуясь структурой, подобной только что рассмотренной:

When I was a younger man — two wives ago, 250,000 cigarettes ago, 3,000 quarts of booze ago... (К. Vonnegut, Jr., *Cat's Cradle*). Использование слов *wives, cigarettes, quarts* с семой времени придает отрывку насмешливое, почти сатирическое звучание.

В одном из романов Дж. Фаулза герой говорит, что к моменту

окончания университета он был «a dozen girls away from virginity».

Понятие «полуотмеченная структура» шире понятия «троп». Выше в качестве типичного случая полуотмеченной структуры рассматривался оксюморон. Полуотмеченными структурами являются также метафоры. Поскольку сущность метафоры мы уже рассмотрели выше, здесь нет необходимости повторять ее описание. Ограничимся разбором примера, где полуотмеченная структура представлена сразу несколькими типами тропов. В 1968 году была опубликована антология современной англоязычной

поэзии Уэльса, названная *The Liltng House*¹. Глагол lilt значит *петь весело и ритмично*. Со словом house этот метафорический эпитет семантического согласования не имеет. Очень емкий образ требует семантического развертывания. Тогда house — синекдоха, обозначающая Уэльс, Уэльс — метонимия, означающая людей Уэльса, следовательно, liltng house — *поющий дом* — в данном внеязыковом контексте означает *поющие люди Уэльса*. Пение — довольно обычная метафора для поэзии, т.е. обозначаемым являются поэты Уэльса. Так, в сочетании liltng house = «поэты Уэльса» обнаруживаются эпитет, метафора, метонимия и синекдоха, т.е. целая конвергенция тропов. К ней надо еще добавить аллюзию. Читатель ассоциирует Liltng House со стихотворением Д. Томаса, самого известного поэта Уэльса, «Папоротниковый холм», где в воспоминаниях поэта о детстве все на ферме, в том числе и сам дом, радуется и поет вместе с мальчиком².

Общее комплексное исследование полуотмеченных структур на разных уровнях позволяет увидеть и показать общее в таких рассматривавшихся ранее обособленно стилистических приемах, как метафора, олицетворение, оксюморон, смещенный эпитет и т.д.

Современная стилистика заинтересована, однако, не в идентификации отдельных приемов, а в выявлении общего механизма тропов и принципов их действия. Рассматривая общую систему значимых нарушений языковой нормы, она показывает непредсказуемость элемента как один из дифференциальных признаков художественного текста. Некоторые ученые

даже преувеличивают значение этого фактора (М. Риффатер, Дж. Лич). Следует, однако, помнить, что наряду с этим путем достижения стилистического эффекта в любом художественном тексте имеет место и комбинирование стандартных языковых средств.

Проблеме функционирования полумеченных структур в художественном тексте посвящено в настоящее время немало Ценных работ.

Все рассмотренные выше полумеченные структуры относились к уровню словосочетания, но они возможны и на уровне слова, поскольку и у морфем и у основ есть своя нормативная и ненормативная комбинаторика.

На уровне слов полумеченные структуры в художественном тексте представлены авторскими неологизмами, т.е. словами, отсутствующими в языковой традиции и создаваемыми писателями по словообразовательным законам данного языка, но с необычной комбинацией морфологических элементов либо в отношении их сочетаемости (валентности), либо (реже) в отношении порядка следования. Одна из наиболее распространенных моделей авторских неологизмов — сложнопроизводные слова, образованные путем добавления суффикса к словосочетанию или даже предложению: *at-homeness*, *come-hithering* (*face*). Возможны и другие варианты: *an underbathroomed and overmonu-mented country*, *infantterribilism*, *roamance*, *manunkind*.

Подобные авторские ситуативные слова особенно экспрессивны, если характер объединения морфем чем-нибудь необычен и привычная валентность нарушена. В романе С. Барстоу «Такая любовь» рассказчик характеризует самодовольную воинствующую мещанку, мать своей девушки: *To hear her talk you'd think everybody in Cressley was out to do her down. But she doesn't let them. Oh, no, she puts them in their place all right. A proper putter-in-place she is...* (S. Barstow. *A Kind of Loving*).

Нарушение привычной валентности имеет место и в случае голофразиса, о котором уже шла речь выше (см. с. 135). О подобных образованиях стоит вспомнить и в связи с экспрессивными авторскими

неологизмами, с той, однако, оговоркой, что статус слова за ними признают далеко не все лингвисты. В приведенном ниже примере экспрессивность циничного парадокса зависит и от количественных, и от качественных отступлений от нормы — сложноподчиненное предложение из 7 слов объединено в одно целое: We're in an if-you-cannot-kick-them-join-them age (O. Nash).

Исследование факторов, обуславливающих стилистическую заряженность авторских неологизмов, выполнено Р.А. Киселевой¹.

Приведем два примера, выбранных этим автором из произведений американского поэта-юмориста О. Нэша:

And I am unhappily sure that she is drinking champagne
with aristocrats And exchanging cynicisms with sophisticrats.

' Слово *sophicrats* образовано по типу стяжения из *sophisticated aristocrats*. Необычное сочетание производит комический эффект. Комический эффект создается также в следующем примере, где экспрессивность неологизма *balalaikalogical* появляется за счет отсутствия согласования между значением основы и суффикса *-logical*, обычно образующего прилагательные от основ — названий научных дисциплин (*mineralogical, lexicological, archeological* и т.д.). Об этом несоответствии читателю напоминает рифма — *psychological*.

The preoccupation of the gourmet with good food
is psychological Just as the preoccupation of White Russians with
Dark Eyes is *balalaikalogical*. (O. Nash)

Эффект полужетонированных структур на уровне слов часто бывает комическим, но это необязательно. В следующем примере авторские неологизмы — псевдотермины имеют сатирическую направленность: *So fine a specimen of Homo Insapiens, subspecies, Col. Brit* (R. Aldington. *The Colonel's Daughter*).

Афористично и не без горькой иронии звучит следующий пример: *The books and lectures are better sorrow-drowners than drink and fornication, they*

leave no headache (A. Huxley).

Ироничен и афоризм Л. Макниса: Most are accepters, born and bred to harness. And take things as they come (L. Macneice).

Строка Т.С. Элиота, где он по образцу глаголов foretell и forewarn создает глагол foresuffer, звучит трагически: And I, Tiresias, have foresuffered all (T.S. Eliot).

В качестве примера необычного порядка следования морфем можно привести слово manunkind, где префикс un- введен в середину слова, см. следующее начало стихотворения: Pity this busy monster manunkind not (E.E. Cummings).

Mankind заменено на manunkind.

Человечество показано как чудовище, как «бесчеловечное человечество». Получается и некоторая игра слов, в которой kind может интерпретироваться и как *добрый*, тогда unkind — *недобрый*, а man unkind — *недобрый человек*— экспрессивная синекдоха. Нарушение морфологической валентности заставляет читателя делать попытку сопоставить непривычную форму со знакомыми и принятыми в языке, вследствие чего в памяти сопоставляются mankind и unkind.

Нарушение морфологической валентности в рассмотренных примерах происходило на уровне норм словообразования, но

оно возможно также и для словоизменения: But now... now! I find myself wanting something more, something heavenlier, something less human (A. Huxley).

Синтетическое образование степеней сравнения в английском языке не свойственно многосложным прилагательным и возможно только для качественных прилагательных. Форма heavenlier нарушает оба эти правила, что и ведет к повышенной экспрессивности.

Деление полуотмеченных структур на такие, в которых нарушена лексическая, и такие, в которых нарушена грамматическая валентность, следовало бы дополнить группой, где нарушена лексико-грамматическая

валентность.

С. Левин иллюстрирует примером из стихотворения Х. Крейна лексическое нарушение: *What words can strangle this deaf moonlight?* (H. Crane. *Voyages*).

Глагол *strangle* переходный, но возможные для него дополнения ограничены определенным классом слов — существительными одушевленными. Слово *moonlight* в этот класс не входит. Следовательно, сказать, что это предложение грамматически правильно, можно только условно; полуотмеченность — лексико-грамматическая.

Утверждая, что полуотмеченные структуры не бессмысленны, а характеризуются низкой предсказуемостью, мы должны оговориться, что строго оценивать вероятность таких структур мы пока не можем, хотя и знаем, что стилистически релевантные элементы могут характеризоваться низкой или даже близкой к нулю вероятностью. Казалось бы, что понятие полуотмеченных структур может дать объективную и количественную оценку художественного текста в сочетании с методами стилистики. Достаточно сравнить вероятность элементов в норме языка с их частотой в тексте. Однако на этом, безусловно, перспективном пути надо еще преодолеть большие трудности.

Статистическое представление о норме языка не является безупречным, так как релевантной для читателя может быть не обобщенная и абстрактная норма, а его собственная, основанная на его личном языковом и читательском опыте и лишь частично совпадающая с общей, а здесь основное значение имеет тезаурус читателя.

Более того, даже если отвлечься от читательской индивидуальности, фактически между языковым кодом (нормой) и его модификацией в данном тексте существует еще несколько промежуточных кодов, более или менее четко отграниченных и зависящих от эпохи, литературного направления, жанра, индивидуальных особенностей творчества данного автора и собственной нормы текста. Другими словами, каждая ступень контекста

создает и некоторые специфические особенности в коде, влияющие на предсказуемость элементов и их коннотации, причем эти особенности касаются в первую очередь именно стилистически важных элементов. Способность замечать и интерпретировать полуотмеченные структуры требует специального развития.

Художественный текст характеризуется весьма сложными коррелятивными связями, благодаря которым осмысленными становятся сочетания, которые в изоляции кажутся совершенно лишенными смысла.

Понятие полуотмеченных структур помогает рассмотреть образную систему художественного текста: значение соединения далеких понятий для создания емких структур, компрессию и квантование информации.

Рассмотрим теперь комплексное функционирование различных полуотмеченных структур в большом контексте. Обратимся к творчеству Д. Томаса, к стихотворению «Октябрьская поэма», очень насыщенному полуотмеченными структурами. Стихотворение это довольно длинное, мы ограничимся первой из его строф:

ПОЕМ IN OCTOBER

It was my thirtieth year to heaven
Woke to my hearing from harbour and
neighbour wood
And the mussel pooled and the heron

Priested shore
The morning beckon

With water praying and call of seagull and rock
And the knock of sailing
boats on the net-webbed wall
Myself to set foot
That second in the still sleeping
town and set forth.

Поэт проснулся в день своего рождения, ему исполнилось тридцать лет. Он пошел бродить по родному, еще спящему городу. Это город-порт, и зрительные и звуковые образы строфы связаны с морем. Во время отлива на берегу остаются лужи, полные ракушек. Цапля стоит там, как священник в церкви; слышны крики чаек и стук лодок о стенку причала, на которой развешаны рыбачьи сети.

Синтаксические нормы нарушены. Для того чтобы связать первую

строку со второй, необходимо относительное местоимение. Если его вставить, получится следующая схема: It was my thirtieth year... (that) woke to my hearing from harbour... and the ... shore the morning beckon... myself to set foot **in the still** sleeping town...

После включения местоимения синтаксическая структура все-таки остается расплывчатой и допускает разные интерпретации. Трудно, например, сказать, является ли *beckon* глаголом,— тогда вся конструкция должна рассматриваться как винительный падеж с инфинитивом *woke the morning (to) beckon... myself*; или *beckon* — существительное, а *morning beckon* следует понимать как *зов утра*. Следует ли считать, что *woke* подразумевается во второй части, т.е., что связи должны получиться такие: *the year woke... the morning beckon... (woke) myself to set foot in the ... town?*

Характерная для поэтического текста суггестивность и одновременно расплывчатость смысла доведены здесь до крайнего предела. Хотя это и может показаться парадоксальным, но ориентированность поэта на себя дает и читателю большую свободу и способствует большей субъективности восприятия.

Неопределенность синтактико-логической структуры выводит на первый план структуру образную и способствует большой выпуклости образов, т.е. всего того, что мы в приведенной выше схеме опустили. Просыпаясь, поэт видит город на берегу моря и порт, слышит шум моря и крики чаек. Отдельные элементы сливаются воедино и дают общую картину. Выражены эти элементы опять полуотмеченными структурами.

На них интересно остановиться с точки зрения возможностей компрессии информации и высокой их коннотативности. Мы узнаем, что зов утра пришел к поэту

... from harbour and neighbour wood And the mussel pooled and the heron
Priested shore.

Получается ряд однородных членов (*harbour ... wood ... shore*), последний из них имеет два определения (*mussel pooled, heron priested*).

Учитывая встречающееся дальше net-webbed wall, мы увидим, как действует в таких структурах принцип компрессии.

Heron priested shore -> the shore priested by the heron -> the shore where the heron is like a priest -> the shore where a heron is like a priest in a church.

\ Богатые коннотации, которые при этом возникают, до конца выразить невозможно: тут и торжественный вид цапли, и ироническое отношение к священнику, поскольку он сопоставляется с цаплей, и обратно — отношение к морю, как к храму; и темный цвет оперения птицы. Образ поддерживается во второй части строфы метафорой более обычного типа, основанной только на необычном лексическом сочетании, т.е. на чисто лексической полуотмеченности (water praying).

В целом получается сопоставление явлений двух разных далеких рядов, позволяющее поэту выразить свое отношение к действительности и в то же время создать бесконечность смыслов.

В заключение параграфа о полуотмеченных структурах следует подчеркнуть, что они представляют собой одну из возможных трактовок расхождения традиционно и ситуативно обозначающего и квантования, и импликации в художественном тексте. Было бы неверно полагать, что дело сводится к необычности, что художественный язык есть искажение обычного и что эстетическое удовольствие читатель получает лишь потому, что сталкивается с чем-то необычным. Все эти фразы не только необычны, они чрезвычайно образны, выразительны, богаты содержанием, компрессия информации достигает здесь большой силы.

§ 16. Текстовая импликация

Неполнота отображения является непременным свойством искусства и требует от читателя самостоятельного восполнения недоговоренного. Информация в тексте соответственно подразделяется на эксплицитную и

имплицитную. По элементам образов, контрастов, аналогий, выраженным вербально, читатель восстанавливает подразумеваемое. Предложенная автором модель мира при этом неизбежно несколько видоизменяется в соответствии с тезаурусом и личностью читателя, который синтезирует то, что находит в тексте, со своим личным опытом.

Существуют несколько типов организации контекста с имплицитной информацией. Их объединяют общим термином «импликация». Этот термин изначально не лингвистический. Он идет из логики, где импликация определяется как логическая связка, отражаемая в языке союзом «если... то» и формализуемая как $A \rightarrow B$, т.е. A влечет за собой B . В тексте это может соответствовать выраженности обоих компонентов: антецедента A и консеквента B или только консеквента. Стилистика занимается вторым типом организации контекста с имплицитной информацией. **Импликация** в широком смысле есть наличие в тексте вербально не выраженных, но угадываемых адресатом смыслов. Сюда относятся подтекст, эллипс, аллюзия, семантическое осложнение и собственно текстовая импликация.

Определим **текстовую импликацию** как дополнительный подразумеваемый смысл, основанный на синтагматических связях соположенных элементов антецедента. Текстовая импликация передает не только предметно-логическую информацию, но и информацию второго рода, прагматическую, т.е. субъективно-оценочную, эмоциональную и эстетическую. Текстовая импликация ограничена рамками микроконтекста, что на композиционном уровне обычно соответствует эпизоду. Восстанавливается она вариативно, принадлежит конкретному тексту, а не языку вообще и сигнализируется в пределах одного шага квантования. Строго разграничить импликацию, подтекст, аллюзию и другие виды подразумевания довольно трудно, поскольку они постоянно сопутствуют друг другу. Но мы их все-таки сопоставим, для того чтобы выявить особенности каждого.

От **эллипса** импликация отличается тем, что имеет более широкие

границы контекста, несет дополнительную информацию (в то время как эллипс дает только компрессию) и восстанавливается вариативно. Так, эллиптическая реплика: Have you spoken to him? — Not yet может быть восстановлена только следующими словами: I have not yet spoken to him.

В приведенном ниже примере из пьесы Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра» комментарии можно сформулировать по-разному. Импликация здесь возникает из взаимодействия метафоры в авторской ремарке, реплик персонажей и описываемой ситуации. Для того чтобы надеть на Цезаря шлем, Клеопатра сняла с него лавровый венок, обнаружила, что он лыс, и расхохоталась.

Caesar: What are you laughing at?

Cleopatra: You're bald (*beginning with a big B and ending with a splutter*).

Декодируя импликацию, можно сказать, что метафора в авторской ремарке подчеркивает экспрессивность в произнесении слова bald, а также то, что Клеопатра осмелела и ведет себя с Цезарем очень дерзко.

В эллипсе образность отсутствует, текстовая импликация, напротив, постоянно связана с разными тропами. При этом

содержанием шага квантования обычно оказывается основание сравнения или ассоциации. Следующий пример сочетает метонимию и гиперболу: Half Harley Street had examined her, and found nothing: she had never a serious illness in her life (J. Fowles). Харли Стрит — улица в Лондоне, на которой находятся приемные самых фешенебельных врачей. Импликация состоит в том, что, хотя Эрнестина совершенно здорова, мнительные родители не жалели никаких денег на самых дорогих докторов, и все равно им не верили и обращались ко все новым и новым специалистам. Суггестивность импликации требует в данном случае знания топонима. Она может опираться и на другие реалии: имена известных людей, разного рода аллюзии.

Как импликация, так и **подтекст** создают дополнительную глубину содержания, но в разных масштабах. Текстовая импликация имеет

ситуативный характер и ограничивается рамками эпизода, отдельного коммуникативного акта или черты персонажа. В подтексте углубляется сюжет, более полно раскрываются основные темы и идеи произведения. Антецеденты располагаются дистантно. Подтекст может складываться из отдельных дистантно расположенных импликаций. От эллипса и подтекст и импликация отличаются неоднозначностью восстановления, масштабом, созданием дополнительной прагматической информации.

Особым видом текстовой импликации являются **аллюзия** и **цитация**, подключающие к передаче смысла другие семиотические системы, например живопись, историю, мифы и т.д.

В главе о лексической стилистике мы рассмотрим суггестивность импликационала, а в синтаксической стилистике — апо-зиопезиса и некоторых других фигур.

В заключение параграфа отметим, что в любом тексте действуют две противоположные, но взаимосвязанные тенденции. Это тенденция к усилению эксплицитное™, например, к повтору, облегчающему восприятие и запоминание, и тенденция к компрессии информации и суггестивности, увеличивающая активность сотворчества читателя и также способная увеличить экспрессивность и эстетическое воздействие.

§ 1. Слово и его значение

Принцип целостного восприятия художественного произведения не исключает необходимости самого пристального внимания к составляющим его элементам. Поскольку материалом всякого литературного произведения является язык, а основная единица языка — слово, необходимо остановиться на том, что такое слово и его значение.

В дальнейшем изложении под словом понимается основная единица языка, которая является формой существования понятия и выражением эмоции и отношения. Слово, как писал А. Мейе, «является результатом связи определенного значения с определенным комплексом звуков, допускающих определенное грамматическое употребление»¹.

Слово в языке, как правило, полисеманлично, т.е. представляет собой множество лексико-семантических вариантов². На этом основании акад. В.В. Виноградов рассматривает слово в языке как систему (единство) форм и значений³.

Лексико-семантическим вариантом (Л С В) мы будем называть слово в одном из его значений, т.е. такой двусторонний языко-

вой знак, который является единством звучания и значения, сохраняя тождество лексического значения в пределах присущей ему парадигмы и синтаксических функций. Следует подчеркнуть, что, поскольку в языке не может быть формально не выраженных значений, всякое изменение лексического значения слова, т.е. каждый отдельный вариант его, находит себе выражение либо в особенностях его парадигмы, либо в особой синтаксической или лексической валентности.

Под **лексическим значением** слова в дальнейшем понимается реализация понятия, эмоции или отношения средствами языковой системы. Поскольку в понятии отражается реальная действительность, значение слова

соотнесено с внеязыковой реальностью, вместе с тем понятие не тождественно значению, поскольку последнее имеет лингвистическую природу и включает неконцептуальные компоненты: экспрессивные, эмоциональные и другие коннотации.

Представляется весьма существенным разграничивать в языке структурное множество лексико-семантических вариантов слова, которое можно также назвать семантической структурой слова, и отдельный лексико-семантический вариант, как он выражен в тексте в виде единства контекстуального лексического значения и той или иной грамматической формы.

Для того чтобы уяснить это, полезно показать различие между множеством и единством. Оно состоит прежде всего в различном направлении абстракции. Действительно, в тексте мы наблюдаем лексико-семантический вариант. Значение его реализуется не только составом и последовательностью морфем в слове, но и лексическими и грамматическими условиями контекста. Если мы обобщим свои наблюдения над словами в разных контекстах применительно к общности звуковой формы, морфемного состава, принадлежности к одной и той же части речи и по наличию общих компонентов в значении, мы познаем целое исходя из наблюдений над элементами. Так мы получим (абстрактное) структурное множество, элементы которого существуют в речевой действительности. С другой стороны, если в результате наблюдений реально существующих лексико-семантических вариантов мы выделим в них путем анализа составляющие их элементы, направление абстракции идет от целого к части — реально существует и наблюдается целое как единство элементов. Итак, в случае множества реально наблюдаются элементы, и их объединение синтезирует целое, т.е. множество; в случае единства, наоборот, наблюдается целое, а путем анализа находят его элементы.

Предложенное понимание слова далеко не является единственно возможным. Проблема определения слова и его характеристики считается

одной из труднейших в современной науке. Сложность этой проблемы возникает из-за сложности самой природы слова, трудности разграничения слова и морфемы, с одной стороны, и слова и словосочетания, с другой, трудности разграничения омонимии и полисемии и т.д. Поскольку слово является единицей языка на всех уровнях, очень трудно дать такое определение слова, которое соответствовало бы одновременно задачам фонетического, морфологического, лексического и синтаксического описания языка да к тому же подходило бы для языков разного строя.

Многочисленные существующие в литературе определения выработаны разными авторами применительно к тем конкретным задачам, которые они себе ставили, и к тем языкам, над которыми они работали, и к той общей теории языка, которой они придерживались¹.

Мы поступаем так же и из возможных толкований выбираем то, что соответствует задачам стилистического анализа текста. Трудная задача определения границ слова для нас решается так же, как в работах по машинному переводу. Поскольку при стилистическом анализе и обучении внимательному чтению читатель всегда имеет перед собой текст, то словом удобно считать отрезок текста от пробела до пробела.

Как уже было сказано выше, каждый отдельный вариант находит себе выражение благодаря специфике своей лексической и грамматической валентности.

Под **лексической валентностью** понимается потенциальная сочетаемость с другими словами, лексическими группами или классами слов. Под **морфологической валентностью** — потенциальная сочетаемость с морфемами словообразования и словоизменения. Под **синтаксической валентностью** — способность занимать определенные позиции в тех или иных синтаксических структурах и вступать в синтаксические связи с теми или иными классами слов. Реально в речи валентность проявляется в условиях контекста. Как правило, слово в речи, нередко даже в художественной речи, употребляется только в одном из возможных для него

значений, и указания, которые исходят из контекста (лексического, синтаксического, а чаще всего комбинированного), позволяют понять, в каком именно. Если одновременно реализуется не один вариант, а больше, то и в этом случае необходима ориентация на контекстуальные указания, поскольку все возможные варианты реализуются сравнительно редко.

В сознании носителей языка разные варианты одного слова связаны множеством ассоциаций, в художественной литературе это богатство ассоциаций придает слову особую выразительность и суггестивность.

§2. Денотативное и коннотативное значение. Эмоциональная, оценочная, экспрессивная и стилистическая составляющие коннотации

Лексическое значение каждого отдельного лексико-семантического варианта слова представляет сложное единство. Состав его компонентов удобно рассматривать с помощью изложенного выше принципа деления речевой информации на информацию, составляющую предмет сообщения, но не связанную с актом коммуникации, и информацию, связанную с условиями и участниками коммуникации. Тогда первой части информации соответствует **денотативное** значение слова, называющее понятие. Через понятие, которое, как известно из теории отражения, отражает действительность, денотативное значение соотносится с внеязыковой действительностью. Второй части сообщения, связанной с условиями и участниками общения, соответствует **коннотация**, куда входят эмоциональный, оценочный, экспрессивный и стилистический компоненты значения. Первая часть является обязательной, вторая — коннотация — факультативной. Все четыре компонента коннотации могут выступать вместе или в разных комбинациях или вообще отсутствовать.

Предметно-логическая часть лексического значения оказывается, в свою очередь, сложной, отражая сложность выраженного в слове понятия. Так, в основном значении слова \уотап мы различаем, по крайней мере, три

компонента: человеческое существо, лицо женского пола, взрослое. Поскольку компонентный анализ имеет немалое значение для прикладной лингвистики им много занимаются, и на эту тему существует довольно много литературы.

Коннотация лексико-семантического варианта и его предметно-логическое значение связаны между собой, но характер этой связи у разных компонентов коннотации различен. Ниже специфика этой связи прослеживается в процессе рассмотрения каждого из компонентов в отдельности.

Эмоциональный компонент значения может быть узуальным или окказиональным. Слово или его вариант обладает эмоциональным компонентом значения, если выражает какую-нибудь эмоцию или чувство. Эмоцией называется относительно кратковременное переживание: радость, огорчение, удовольствие, тревога, гнев, удивление, а чувством — более устойчивое отношение: любовь, ненависть, уважение и т.п. Эмоциональный компонент возникает на базе предметно-логического, но, раз возникнув, характеризуется тенденцией вытеснять предметно-логическое значение или значительно его модифицировать. Между медом и домашней птицей уткой довольно мало общего, однако в переносном смысле эти ласкательные слова *honey* и *duck* являются очень близкими синонимами.

Чистыми знаками эмоций являются междометия. Эти слова составляют совершенно особый слой лексики, поскольку у них нет предметно-логического значения. В междометиях сосредоточены все типические черты, отличающие эмоциональную лексику: синтаксическая факультативность, т.е. возможность опущения без нарушения отмеченности фразы; отсутствие синтаксических связей с другими частями предложения; семантическая иррадиация, которая состоит в том, что присутствие хотя бы одного эмоционального слова придает эмоциональность всему высказыванию.

Многие эмоциональные слова, а междометия в особенности, выражают эмоцию в самом общем виде, даже не указывая на ее положительный или

отрицательный характер. «Oh», например, может выражать и радость, и печаль, и многие другие эмоции. «Oh, I am so glad», «Oh, I am so sorry», «Oh, how unexpected!» Аналогичные примеры можно привести для других междометий, как простых, так и производных (вторичных).

Для стилистики эта неопределенность эмоциональных слов имеет большое значение, так как заставляет при анализе искать дополнительные комментарии по поводу испытываемых персонажами эмоций: «Oh!» came the long melodious wonder note from the young soldier. Или «Oh, for goodness sake, say something somebody,» cried Benford fretfully (D.H. Lawrence. *The Fox*).

С эмоциональной лексикой не следует смешивать слова, называющие эмоции или чувства: fear, delight, gloom, cheerfulness, annoy, и слова, эмоциональность которых зависит от ассоциаций и реакций, связанных с денотатом: death, tears, honour, rain.

С лингвистической точки зрения это разные группы. Отношения между компонентами внутри лексического значения, отношения между вариантами внутри семантической структуры слова и синтаксические связи здесь иные, чем в эмоциональной лексике, переноса здесь нет, эмоциональность полностью зависит от денотативного значения, которое не стирается, синтаксические связи обязательны.

Для стилистики выделение этой группы имеет, однако, очень важное значение, потому что накопление подобных слов в тексте или повторение их создает определенное настроение. Во многих литературных произведениях, например, обилие слов, связанных с дождем и непогодой, передает ощущение одиночества, тоски, бесприютности. Мастер подтекста, Э. Хемингуэй начинает рассказ «Кошка под дождем» с описания дождя в итальянском городе, где в отеле только двое американцев и молодая американка чувствует себя одинокой, тоскует.

There were only two Americans stopping at the hotel. They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from their room. Their room was on the second floor facing the sea. It also faced the public garden

and the war monument. There were big palms and green benches in the public garden. In the good weather there was always an artist with his easel. Artists liked the way the palms grew and the bright colours of the hotels facing the gardens and the sea. Italians came from a long way off to look up to the war monument. It was made of bronze and glistened in the rain. It was raining. The rain dripped from the palm trees. Water stood in pools on the gravel paths. The sea broke in along line in the rain and slipped back down the beach to come and break again in a long line in the rain. The motor cars were gone from the square by the war monument...

Выражение эмоции или чувства обычно связано не только и не столько с желанием сообщить о них, сколько со стремлением передать их другим, и в этом смысле такое накопление

дождливых слов весьма эффективно и обязательно отмечается при стилистическом анализе.

Слово обладает **оценочным** компонентом значения, если оно выражает положительное или отрицательное суждение о том, что оно называет, т.е. одобрение или неодобрение. Ср.: time-tested method (одобрение) и out-of-date method (неодобрение). Оценочный компонент неразрывно связан с предметно-логическим, уточняет и дополняет его и поэтому может входить в словарную дефиницию. Так, например, глагол sneak в словаре Хорнби определяется: «move silently and secretly, usu. for a bad purpose.» В отличие от эмоционального компонента оценочный компонент не способствует факультативности или ослаблению синтаксических связей. Оценочный компонент значения упоминается многими авторами; слова с такими компонентами даже получили в литературе специальное название bias-words, но изучена эта группа пока мало, и авторы, которые на эти слова обращали внимание, не разграничивают компоненты коннотации, рассматривая их как эмоциональные¹.

Интересным примером слова с устойчивой оценочной коннотацией является слово meaning и его производные meaningful и meaningless, описание которых приводит Л.Б. Соломон². Наблюдая за контекстами

современного употребления этого слова, можно заметить все возрастающую тенденцию к усилению оценочной коннотативной части его значения за счет денотативной. Слово *meaningful* становится синонимом слов *wise, efficient, purposeful, worthy of attention* и других, где оценочность входит уже в число компонентов денотативного значения. Так, *to write meaningfully* значит и *писать справедливо, верно, содержательно*. Рассмотрим только один из многочисленных газетных примеров Л.Б. Соломона: *Schools and teachers must instil the idea that what is important, is the desire and the capacity of the individual for self-education, that is for finding meaning, truth and enjoyment in everything he does.*

Русское слово «смысл», которым здесь очень точно переводится слово *meaning*, тоже безусловно содержит положительную оценку идеологического порядка. Следует обратить внимание на

то, что *meaning, truth and enjoyment* — однородные члены, соединенные союзом *and*, а в подобных контекстуальных условиях у слов должны наличествовать общие компоненты значения. Положительная оценка в словах *truth* и *enjoyment* является неременным компонентом денотативного значения.

Приведем еще несколько примеров слов с оценочными коннотациями.

Б. Чарльстон приводит шуточное спряжение: *I am firm, thou art obstinate, he is pig-headed.*

Все три прилагательных имеют одно и то же денотативное значение, эквивалентное нейтральному *not easily influenced by other people's opinion*, но *firm* предполагает похвальную твердость, *obstinate* содержит мягкое неодобрение, а *pig-headed* — резко отрицательную оценку, сочетающуюся с коннотацией экспрессивности.

Оценочная лексика характерна для описания общественной жизни и политических событий и нередко использует разные виды переносных значений, в то время как прямые значения нейтральны.

Обратимся к примеру. Слово *establishment* в прямом основном

значении *установление, учреждение* коннотации не содержит. Одно из многих производных значений — *правлящие круги, господствующая верхушка, система* — передается лексико-семантическим вариантом the Establishment и имеет четко выраженную коннотацию — неодобрение: If the Establishment means anything, it means big government and big business, and between them they pay most of the bills of big science¹.

Наблюдения над тем, как оценочные слова меняют свою предметную отнесенность в результате несправедливости и лицемерности общественных отношений, можно найти в творчестве великого сатирика Г. Филдинга. Для его творчества характерна не только большая разносторонность — его интересовали политика, этика, философия, — но и острое ощущение отражающего их языкового материала. Филдинг видел, как падение нравов и деградация моральных ценностей отражаются на снижении значения слов. Слова, прежде выражавшие высокие, благородные понятия, используются для названия референтов низких и гадких. «Я попытаюсь, — пишет Г. Филдинг, — прикрепить к каждому из них в точности то представление, которое придает им «свет» (the world). «Патриот» (patriot) — теперь только кандидат на место при дворе, а «политика» (politics) — всего лишь искусство добиваться таких мест. Под «заслугами» (worth) понимаются только власть, положение, богатство, а «мудрость» (wisdom) сводится к искусству приобретать их».

В числе работ Г. Филдинга есть специальный трактат, в котором он развивает учение о смысле слов выдающегося английского философа XVII века Дж. Локка. В этом трактате «О полнейшем изменении значения, которому подверглись многие слова, в абсолютном соответствии с теорией мистера Локка» Г. Филдинг пишет о том, как правящее меньшинство оказывается вознесенным над всем остальным народом Британии и по праву сильного претендует на нравственное и умственное превосходство. «Не довольствуясь наименованием «Благородных» (Honourables), «Достопочтенных» (Worshipfuls), «Преподобных» (Reverends) и тысячей

других гордых эпитетов, которые они требуют от бедняков и на которые отвечают только словами «шваль» (scrub), «мразь» (dirt), «чернь» (mob) и тому подобными, они насильственно, без тени какого-либо на то права, присвоили себе слово «Вышестоящие» (буквально: *лучшие* — *Betters*)»¹.

Эти свойства оценочной лексики использовались Филдин-гом для разоблачения фальсификации всех человеческих чувств и отношений и падения морали путем противопоставления видимого и истинного, претензий и действительности в иронических эпитетах. Так, человека, который под покровом лицемерия и ханжества жертвует другими во имя своих appetites и злоупотребляет своей властью над ними, он называет великим — *great man* («История жизни Джонатана Уайльда Великого»).

Место оценочных коннотаций в разных функциональных стилях различно. Они часто встречаются в ораторской речи и совсем не приняты в научной или официально-деловой речи. Здесь оценка должна быть эксплицитно указана с помощью объективных показателей.

Слово обладает **экспрессивным компонентом** значения, если своей образностью или каким-нибудь другим способом подчеркивает, усиливает то, что называется в этом же слове или в других, синтаксически связанных с ним словах. Например: *She was a thin, frail little thing, and her hair which was delicate and thin was bobbed...* (D.H. Lawrence. *The Fox*).

Слово *thing* вместо *girl* экспрессивно подчеркивает хрупкость девушки, выраженную прилагательными *thin, frail, little*. *Thing* в применении к человеку всегда употребляется с прилагательным.

Различают экспрессивность образную и увеличительную. В обоих случаях экспрессивный компонент зависит от предметно-логического, но совершенно иначе, чем оценочный. Обратимся к примеру: *Life was not made merely to be slaved away* (Ibid.).

Экспрессивность в данном случае образная, основанная на метафорическом переносе. Но перенос происходит внутри лексемы, а не внутри слова — у глагола *slave* нет неэкспрессивного варианта.

Под **лексемой** мы понимаем объединение корневых и аффиксальных морфем, образующих лексическую единицу, независимо от возможных для нее синтаксических функций, парадигмы и валентности¹. Slave (n) и slave (v) — два слова, но одна лексема. Глагол to slave образован от существительного slave, причем существительное имеет и прямое и переносное значения, а глагол — только переносное — образное. Его образная экспрессивность зависит от ассоциаций, которые вызывает slave (n), т.е. связь тут на уровне лексемы.

Экспрессивность для глагола slave (*работать тяжело, непосильно, как работают рабы*) — экспрессивность узуальная. Глагол slave для обозначения труда рабов не употребляется и обозначает

тяжелый труд юридически свободных граждан. Ср.: the slaves work : : the Ford workers slave. Но в приведенном примере пассивная **конструкция, интенсифицирующий** постпозитив away и связь со словом life создают новый вариант — *растратить (жизнь) на тяжелый труд*. Экспрессивность получается уже окказиональная, как бы вторичная и контекстуально обусловленная, что ее дополнительно усиливает.

Английские лексикографы (например, Хорнби или **Фаулер**) не разграничивают экспрессивность и эмоциональность. Многие считают, что экспрессивность всегда достигается за счет эмоциональности. Такое расширенное понимание опровергается конкретным материалом. Наличие эмоциональной коннотаций почти всегда влечет за собой экспрессивность, но обратное неверно. В рассказе Д. Лоренса thing неоднократно употребляется применительно к Джилл Бэнфорд: Banford was a small, thin, delicate thing with spectacles. В контексте нет никаких подтверждений эмоционального подхода к этой слабости и хрупкости. Коннотация слова thing только экспрессивная. Портрет Джилл контрастирует с портретом основной героини Нелл Марч, сильной и похожей на мальчика.

В толковании слова thing А. Хорнби пишет: thing, *n* ... (6) used of persons or animals, expressing emotion: Poor thing! He's been ill for a month! He's

a foolish old thing. She's a sweet little thing.

Но его же примеры показывают справедливость изложенной выше трактовки thing как экспрессивного, а не эмоционального слова. Во всех этих примерах эмоциональность возникает только в модели, где thing определяется эмоциональными прилагательными и усиливает их значение.

Увеличительная экспрессивность изучена не меньше, чем образная; такие слова получили специальное обозначение **интенсификаторы**, и одна группа, а именно усилительные наречия, освещалась в нескольких специальных работах¹. Самые простые интенсификаторы all, ever, even, quite, really, absolutely, so очень частотны. О характере их дистрибуции можно судить по следующим примерам: Why ever didn't you go? He's ever such a clever man. Even now it is not too late. He never even opened his book.

Усилительные наречия постоянно обновляются, количество их растет. Они образуются от различных основ, обозначающих

эмоции. Очень много таких наречий образовалось от слов, обозначающих страх: frightfully, awfully, terribly и т.д. Их широкая употребительность в оксюморонных сочетаниях свидетельствует о подавлении лексического значения в пользу усилительного компонента: She looks frightfully well, frightfully decent, frightfully nice, terribly smart, terribly amusing, terribly friendly, awfully pleased и т.д.

Некоторые такие интенсификаторы имеют почти неограниченную сочетаемость: a terrific speed, shock, dinner, make-up; dead tired, straight, serious, right, true; absolutely divine, maddening.

Другие, напротив, имеют узкую валентность: a severe frost — a flat denial — stripping wet — strictly prohibited; нельзя сказать strict frost или severe denial.

Большинство таких усилителей относится к разговорному стилю речи, так что компоненту усилительной экспрессивности обычно сопутствует компонент стилистический. Так, слово quite является разговорным интенсификатором: ...and it was quite a surprise.

В разговорной речи функции усилительности могут быть довольно сложными, и ее особенно трудно разграничить с эмо-тивным компонентом. Усилительность может быть проявлением вежливости или вежливого замешательства, как в следующем примере: «I don't really like mentioning it — but I don't quite see what else I am to do — although of course it is quite unimportant really.» (A. Christie. *A Caribbean Mystery*).

Слово обладает **стилистическим компонентом** значения, или **стилистической коннотацией**, если оно типично для определенных функциональных стилей и сфер речи, с которыми оно ассоциируется даже будучи употреблено в нетипичных для него контекстах.

Стилистический компонент значения связан с предметно-логическим в том смысле, что обозначаемое последним понятие может принадлежать к той или иной сфере действительности.

Поскольку функциональные стили будут рассмотрены в последней главе, здесь нет необходимости более подробно на них останавливаться.

Создание процедур для диагностики наличия и отсутствия коннотативных значений в слове, определения их типа, разграничения окказиональных и узуальных коннотаций, выявления их зависимости от контекста и установления наличия коннотаций вне контекста является очень актуальной и трудной задачей современной стилистики и еще ждет своих пытливых исследователей. Попытка наметить некоторые элементы таких процедур описана в следующем параграфе.

§ 3. Совмещение эмоциональной, экспрессивной, оценочной и стилистической коннотаций

Эмоциональные, экспрессивные, оценочные и стилистические компоненты лексического значения нередко сопутствуют друг другу в речи, поэтому их часто смешивают, а сами эти термины употребляют как синонимы. Но совпадение компонентов далеко не обязательно; присутствие

одного из компонентов не влечет за собой обязательного присутствия всех остальных, и они могут встречаться в разных комбинациях.

Рассмотрим сначала пример, где в коннотациях ряда слов действительно присутствуют одновременно все четыре компонента. В следующем примере многие слова имеют вульгарно-разговорную окраску, эмоциональны, экспрессивны и не оставляют никакого сомнения относительно характера чувств Тима Кендала к жене:

Then Tim Kendall lost control of himself. «For God's sake, you damned bitch,» he said, «shut up, can't you? D'you want to get me hanged? Shut up I tell you. Shut that big ugly mouth of yours». (A. Christie. *A Caribbean Mystery*).

Особенно типично в этом плане shut up — слово грубое, разговорное, выражающее сильную степень раздражения, и в то же время образное. Компонент оценки присутствует, но он смещен, так как отрицательное отношение направлено не на то, что человек замолчит, а на то, что он говорит.

Совпадение компонентов можно показать и на отдельных словах. Б. Чарльстон¹ приводит следующий ряд слов с узуальной, не зависящей от контекста эмоциональностью: cad, coward, sneak, snob, prig, tale-bearer, boor, lout, stooge, busy-body, spiv, double-crosser, whipper-snapper, trash, tripe. Этот ряд обличительных эпитетов можно было бы продолжить. Все эти слова имеют различное денотативное значение², но одинаковый эмоциональный компонент и одинаковую отрицательную оценку, так как выражают возмущение теми или иными недостатками или пороками. Присущая этим словам образность делает их экспрессивными, а привычная ассоциация с фамильярно-разговорным стилем, или сленгом, позволяет установить и наличие четвертого компонента.

Все четыре компонента коннотаций обязательны и для слов сленга. Сленг принадлежит к числу наиболее изученных, или, во всяком случае, наиболее подробно описанных, и в то же время наиболее спорных слоев лексики. Сленгом называются грубоватые или шуточные сугубо разговорные

слова и выражения, претендующие на новизну и оригинальность.

Предложенный выше принцип разграничения типов коннотаций помогает найти и этим словам место в общей лексической системе языка. Действительно, в словах сленга обязательно присутствуют все типы коннотаций: эмоциональный компонент в большинстве случаев иронический, презрительный и соответственно оценочный. Стилистически сленгизмы четко противопоставляются литературной норме, и в этом отчасти самый смысл новизны их употребления. Они всегда имеют синонимы в литературной лексике и, таким образом, являются как бы вторыми, более экспрессивными, чем обычные, названиями предметов, почему-либо вызывающих эмоциональное к себе отношение. Экспрессивность их опирается на образность, остроумие, неожиданность, иногда забавное искажение.

Сленг, таким образом, есть лексический слой, состоящий из слов и выражений с полным и притом специфическим набором узуальных коннотаций, отличающихся от своих нейтральных синонимов именно этими коннотациями.

Необходимо оговориться, что привычное выражение «слова сленга» не совсем точно, так как наряду с отдельными словами единицами сленга могут быть и очень часто бывают лек-сико-семантические варианты слов, в семантическую структуру которых входят и другие, совсем не сленговые варианты.

Однако для несленговых слов полный набор коннотацион-ных компонентов вовсе не обязателен, возможны слова только с тремя, двумя, одним компонентом или вовсе без коннотаций.

Слова *good, bad, beautiful, ugly*, например, принадлежат к оценочным, но оценка совпадает с их денотативным значением, а в отношении эмотивности, экспрессивности и стилистической окраски они нейтральны.

Слова *morn, oft, e'er, ne'er, forsooth* и другие общепризнанные поэтизмы имеют только эту коннотацию, но эмоциональности, оценочности,

образности в них нет.

Интенсификаторы типа *terrific, awful, frightful* и т.д. очень часто теряют свою эмотивность и оценочность, как о том свидетельствуют оксюморонные сочетания, и сохраняют только экспрессивность и разговорность: *Too terribly friendly for words. «I've just said you could come.» — «Yes, dead keen you sounded.» You're looking frightfully well.*

Проблема разграничения компонентов коннотаций имеет большое значение для целей стилистического анализа, поскольку воздействие, которое коннотации слов оказывают на читателя, может быть различным. Поэтому их необходимо не только определить, как это было сделано выше, но и найти доказательные процедуры для проверки их наличия в коннотации слова.

Задача эта очень трудная еще и потому, что одно и то же слово или вариант слова может в одном контексте проявлять только свои узуальные коннотации, а в другом приобрести еще окказиональные, поэтому определение коннотаций целесообразно делать в контексте.

Для проверки наличия в коннотации слова указанных компонентов удобно пользоваться процедурами типа лексических трансформаций или субституций, которые состоят в том, что в текст подставляются или добавляются диагностирующие слова или фразы, в которых содержится предполагаемый компонент, или, напротив, исследуемое слово исключается из контекста, после чего проводится оценка неизменности смысла. Так, например, полагая бесспорным интенсификатором слова *very, quite* или *do* в утвердительном предложении, подставляем их в приведенный выше пример и убеждаемся, что смысл не изменился и, следовательно, слова *dead, thing* и *terribly* имеют экспрессивные компоненты:

Yes, dead keen you sounded ----> Yes, very keen you sounded

----> Yes, you did sound keen.

She was a thin, frail little thing----> She was very thin, frail and little.

«You look terribly smart,» she said----> «You look very smart,» she

said----> «You do look smart,» she said.

Показать, что в последнем примере отсутствует эмоциональный компонент, удобно, воспользовавшись невозможностью

следующей трансформации: «You look terribly smart,» she said ^->«You look smart,» she said in terror.

Для определения присутствия положительной оценки у прилагательных в разговорном тексте можно пользоваться бесспорно положительной оценкой слова nice или бесспорно отрицательной слова horrid:

that's unfair ----> that's horrid and unfair

that's womanly----> that's nice and womanly.

Подробная разработка такого рода процедур является важной задачей семасиологов, решение которой будет очень полезно для стилистики.

От коннотаций, как уже было сказано в главе I, следует отличать ассоциации, связанные с обозначаемым предметом, или **импликационал**. Так, например, необходимыми и достаточными компонентами денотативного значения слова woman является human + female + adult, но в некоторых культурах предполагается, справедливо или нет — несущественно, что женщинам свойственны мягкость, изящество, доброта, или болтливость, или застенчивость. Эти компоненты входят в импликационал слова woman и проявляются в значениях лексико-семантических вариантов или производных слов (ср. womanly).

Всякого рода историзмы ассоциируются с эпохой, когда употреблялись обозначаемые ими предметы: halberd — алебарда, habergeon — кольчуга без рукавов, gauntlet — латная рукавица ассоциируются с рыцарскими временами.

Названия экзотических животных вызывают ассоциации с теми странами, в которых они водятся.

В заключение параграфа отметим, что лексические способы выражения в речи эмоции, оценки и экспрессии не только тесно взаимодействуют друг с

другом, но и неотделимы от синтаксических, фонетических и других возможных способов их передачи в акте общения и потому должны изучаться в условиях контекста и ситуации.

§ 4. Экспрессивность на уровне словообразования

Узуальная экспрессивность слова или лексико-семантического варианта слова возникает, как правило, на базе семантической

или морфологической производности. Исключением из этого правила, естественно, являются первичные междометия, которые вообще не имеют другого значения, кроме экспрессивно-эмоционального (Alas! Oh!).

Примеры семантической производности, т.е. эффекта переносного значения, будут в той или иной форме составлять содержание многих разделов стилистики, и поэтому здесь нет необходимости специально на ней останавливаться.

При рассмотрении экспрессивности, обусловленной морфологической производностью, необходимо отдельно рассмотреть экспрессивность словообразовательных средств, т.е. аффиксов, и моделей и типов словообразования.

Обратимся сначала к аффиксам. Вопрос их экспрессивности неоднократно привлекал внимание ученых и подробно освещен О. Есперсеном, Г. Марчендом и др.¹

О. Есперсен останавливается на **коннотационном потенциале** каждого отдельного аффикса. Он показал, например, что суффикс **-ish** при добавлении к основе прилагательного может наряду с обычными эмоционально-нейтральными вариантами (brown : : brownish), указывающими на присутствие небольшой степени качества, образовать модальные «тактичные» слова, которые создаются как окказиональные, если говорящий не хочет говорить слишком прямо, резко или категорично и называть вещи своими именами: baldish, biggish, dullish. Добавление этого же

суффикса к именным основам образует прилагательные с отрицательной оценкой, а иногда и презрительно-раздраженные: *bookish, childish, doggish, goatish, sheepish, womanish*. Отрицательная оценка усиливается, если суффикс *-ish* присоединяется к сложным основам *stand-offish, come-hitherish, honey-moonish*.

В качестве исключения можно назвать *girlish* и *boyish*, где отрицательной оценки нет.

Интересно сопоставить сочетание суффиксов с основами имен собственных. Суффикс **-ish**, присоединяясь к именам собственным, сообщает им пренебрежительную окраску: *Dickensish, Mark Twainish*; суффикс **-ian** может создавать некоторую приподнятость, создавая прилагательные, характерные

для книжной речи: *Darwinian, Dickensian, Shakespearian*. Образованные от собственных имен прилагательные с суффиксом **-esque** имеют положительную оценочную коннотацию и ассоциируются с изысканностью стиля: *Dantesque, Turneresque*.

Наиболее важными именными суффиксами отрицательной оценки являются **-ard, -ster, -aster, -eer** и полуаффикс **-monger**: *drunkard, coward, gangster, hipster, oldster, poetaster, profiteer, black-marketeer, scare-monger, war-monger, panic-monger*.

В подростковом сленге появился пренебрежительный суффикс *-o*: *oldo, kiddo*.

В повести О. Хаксли «После фейерверка» героиня называет свою тетушку Гиппо: «I used to call her Hippo, because she was a hypocrite and so fat. Enormous!»

Hippo оказывается, таким образом, сокращением сразу от двух слов: *hypocrite* и *hipporotamus*. В дальнейшем повествовании поведение этой тетушки характеризуется как *hippoish*, т.е. неодобрительная оценка выражается дважды: в основе и в суффиксе.

Рассматривая экспрессивность на уровне словообразования, важно

обратить внимание на разную природу коннотаций в отрицательных аффиксах и в аффиксах с отрицательной оценочной коннотацией. Аффикс с коннотацией отрицательной оценки имеет прагматический субъективный характер, т.е. показывает, что указанное основой явление существует, но говорящий относится к этому неодобрительно. Отрицательные аффиксы имеют, прежде всего, логико-синтаксическую функцию. Они показывают, что признак или явление, указанные в основе, не существуют в описываемой действительности.

Вместе с тем отрицательные аффиксы связаны с коннотациями, но с коннотациями экспрессивности. Сравнивая такие слова, как *unbending unerring, unmask*, с их не содержащими отрицательных аффиксов синонимами *rigid, accurate, reveal*, можно даже вне контекста обнаружить в них экспрессивность всякого отрицания, независимо от того, при помощи каких средств — лексических или грамматических — это отрицание осуществляется, основана на том, что отрицание показывает, что связь между элементами высказывания возможна, но не существует. Таким образом, отрицание можно рассматривать как сжатую одночленную антитезу.

Следующие примеры иллюстрируют это положение.

Blow, blow thou winter wind Thou art not so unkind As man's ingratitude.

(W. Shakespeare)

The wretch, concentred all in self, Living, shall forfeit fair renown, And doubly dying, shall go down To the vile dust from whence he sprung, Unwept, unhonoured and unsung.

(W. Scott. *The Lay of the Last Minstrel*)

Экспрессивность отрицательных префиксов основана на том, что с их помощью создается сжатый контраст. В первом случае это подчеркивает трагизм судьбы Лира. У В. Скотта антитеза сопоставляет реакцию людей на смерть достойного и недостойного человека¹.

Экспрессивность отрицания изучена пока крайне мало. В частности, нет фундаментальных исследований по аффиксальному отрицанию. Но

отдельные интересные наблюдения в литературе найти можно. Так, Е.И. Клименко пишет, что общая, свойственная романтикам, и в частности Дж. Байрону, тенденция к накоплению слов сильной выразительности проявляется в частом употреблении прилагательных с отрицательными префиксами и суффиксами.

Такие прилагательные выражают утрату или полное отсутствие чего-либо и повышают эмоциональность стиха:

О погибших в море: without a grave, unknelled, uncoffined and unknown.

Об Италии:

The Niobe of Nations! There she stands Childless and crownless in her voiceless woe. (G. Byron. *Childe Harold*)

Отмечая богатые выразительные возможности отрицательных аффиксов, Е.И. Клименко называет и других авторов, которые широко ими пользовались, и в том числе Мильтона, Свифта и Вордсворта².

Уменьшительный суффикс создает слова с указанием на малый размер и одновременно ласкательные, шуточные или презрительные: **-kin** (lambkin), **-let** (chicklet, starlet), **-ling** (weakling), -y (daddy), **-ie** (lassie, oldie).

Что касается экспрессивного потенциала моделей и типов словообразования, то здесь следует прежде всего отметить некоторые модели сложных слов, в которых комический эффект основан на необычной валентности. Поскольку in-chief обычно сочетается со словом commander, boy-friend-in-chief характеризуется необычной валентностью и звучит смешно и неожиданно, необычность усиливается большим числом элементов в сложном слове, тогда как обычно их только два.

«The art you see is contributed by my room-mate, who's away tonight. Her boy-friend-in-chief — her magic man — is a painter, and he keeps bringing his stuff here. He's one of these Lancashire geniuses we seem to have far too many of now. I can't bear him. But his work is worth looking at.» (J.B. Priestley. *Out of Town*)

Заслуживает также внимания экспрессивность экзоцентрических

сложных слов, т.е. слов, второй опорный элемент которых не принадлежит к лексико-грамматическому разряду, к которому относится слово в целом, например: *blackleg* — штрейкбрехер, *cutthroat* — головорез, *sawbones* — хирург.

Экспрессивны также антропонимы, образованные не по моделям слов, а по моделям синтагм: *Miss what's-her-name*, *a might-have-been*, *an also-ran*, *a dog-in-the-manger*, *a die-hard* и др., содержат отрицательную оценку и звучат презрительно.

Образования с добавлением *boy*, *lad*, *lass* к именам собственным: *Johnny-lad*, *Johnny-boy*, *Katy-lass* — звучат ласково и имеют фамильярно-разговорную и положительную эмоциональную окраску.

Удвоения или рифмованные комбинации типа *helter-skelter*, *nambypamby*, *razzle-dazzle*, *chit-chat*, *riff-raff*, *hoity-toity* имеют шутливо-пренебрежительную окраску. Экспрессивность этих слов базируется на некотором искажении привычной фонетической формы. Процесс можно было бы назвать «словопреобразованием».

Тот же принцип действует в шуточном рифмованном сленге: *ball of lead* или *loaf of bread* вместо *head*, *bread and knife* или *struggle and strife*, *carving knife*, *drum and fife*, *joy of my life*, *worry and strife* вместо *wife*.

Шутливое искажение может оставаться понятным благодаря постоянству контекста, как в *I beg your pudding* вместо *I beg your pardon*. Можно, по-видимому, утверждать, что экспрессивность сокращенных слов тоже в какой-то мере опирается на сознательное изменение привычной формы, как это имеет место в образованиях сленга.

Глаголы с постпозитивами экспрессивны и часто имеют разговорную стилистическую окраску, но не эмоциональны. Образованные от них путем конверсии существительные лица имеют оценочные коннотации: *a pin-up*, *a pick-up*.

§ 5. Семантическая структура слова и взаимодействие прямых и переносных значений как фактор стиля

Перейдем теперь к взаимодействию вариантов слова в тексте, т.е. к стилистической функции полисемии.

С этой целью обратимся к понятию **семантической структуры слова**. В § 1 уже указывалось, что семантической структурой слова в языке является совокупность его лексико-семантических вариантов. Важно подчеркнуть, что при этом допускается дискретность вариантов, каждый из которых имеет свои коннотационные и дистрибутивные особенности. Мы имеем право назвать эту совокупность структурой, поскольку она является множеством, в котором определены некоторые отношения. Общее свойство элементов этого множества состоит в том, что все его элементы, т.е. лексико-семантические варианты слова, имеют какие-нибудь общие семы и выражены одной и той же комбинацией морфем, хотя и встречаются в разных условиях дистрибуции.

На условия дистрибуции, однако, накладываются некоторые ограничения, поскольку все лексико-семантические варианты слова должны принадлежать к одной части речи. Отношения, определенные на семантической структуре слова, есть отношения семантической производности, поскольку каждый из вариантов имеет с остальными общие семантические компоненты денотативного значения.

Полисемия не препятствует пониманию, поскольку в контексте слово реализуется, как правило, только в одном из возможных для него значений, которое и называют контекстуальным значением. Но все остальные значения элиминируются не полностью, а существуют как некий ассоциативный фон. Иногда авторы, особенно поэты, сознательно составляют возможность реализации двух значений — контекстуального и отраженного.

В сонете VIII Шекспир советует другу жениться и при этом сравнивает его с музыкой, а музыку с гармонией в семье. Два этих образных плана

сливаются воедино в развернутой метафоре и сравнении, причем многие слова реализуются одновременно в двух значениях — матримониальном и музыкальном. Так, слово *concord* читатель воспримет и как *созвучие* и как *согласие*, *union* как *гармонию* и как *брачный союз*, тем более что это слово синтаксически связано с *married*, которое в данном контексте означает *соединенный*, но не может потерять и своего основного значения. Вот этот сонет:

Music to hear, why hear'st thou music sadly? Sweets .with sweets war not,
joy delights in joy. Why lovest thou that which thou receivest not gladly,
Or else receivest with pleasure thine annoy? If the true concord of well-tuned sounds.
By unions married, do offend thine ear, They do but sweetly chide thee,
who confounds In singleness the parts that thou shouldst bear. Mark how one string,
sweet husband to another, Strikes each in each by mutual ordering,
Resembling sire and child and happy mother Who all in one, one pleasing note do sing:
Whose speechless song, being many, seeming one. Sings this to thee: «thou single wilt
prove none.»

(W. Shakespeare. *Sonnet VIII*)

Перечисленные выше случаи одновременной реализации двух значений далеко не исчерпывают всех таких живых метафор в этом сонете, но они достаточно репрезентативны. Отметим еще только концовку: здесь сильной позицией подчеркнуто совпадение в слове *single* двух значений: *холостой* и *отдельный* (о ноте; *single* = *single note*).

Для образной системы и основной идеи произведения подобное использование полисемии оказывается, следовательно, очень важным.

Обратимся к литературе XX века.

В стихотворении Т.С. Элиота «Любовная песнь Альфреда Пруфрока» вечер сравнивается с пациентом на операционном столе:

When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon
a table.

Первая ассоциация, которая возникает у читателя, — ассоциация с

болезнью, вечер тяжело болен, но слово *etherize* имеет два значения: *усыплять эфиром* и *превращать в эфир*, а слово *ether* — поэтический синоним слова *sky*. Так возникает подтекст, строка получает добавочный смысл: небо и стол — это нечто более долговечное, чем вечер и пациент; где-то в глубине возникает тема смерти, которая проходит в подтексте всего стихотворения, начиная с эпиграфа из «Ада» Данте и далее, когда говорится о воскрешении Лазаря, об отрезанной голове Иоанна Предтечи, о «Вечном лакее», символизирующем смерть, и кончая последними словами — «мы тонем».

В «Воспоминаниях детства» Д. Томаса столкновение двух разных вариантов слова *front*, а именно *фронт*, *передовые позиции* и *прихожая*, позволяет читателю глубже проникнуть в детское восприятие мира.

I was born in a large Welsh industrial town at the beginning of the Great War. [...] This sea town was my world; outside, a strange Wales, coal-pitted, mountained, river run, full, so far as I knew, of choirs and sheep and story-book tall hats, moved about its business which was none of mine; beyond that unknown Wales lay England, which was London, and a country called «The Front» from which many of our neighbours never came back. At the beginning, the only «front» I knew was the little lobby before our front door; I could not understand how so many people never returned from there; but later I grew to know more, though still without understanding, and carried a wooden rifle into Cumdonkin Park and shot down the invisible, unknown enemy like a flock of wild birds.

Столкновение двух разных вариантов слова образует прием **остранения**, благодаря которому жестокая нелепость войны, воспринятая сквозь призму детского понимания, ощущается особенно остро. То, что функция использования многозначности здесь заключается именно в этом, подтверждается мощной конвергенцией приемов, раскрывающих непосредственность детского восприятия родины.

Явление многозначности описывалось в литературе неоднократно, и существует очень много терминов, называющих различные типы значений.

Основные противопоставления, которые нам в дальнейшем понадобятся, — это противопоставление прямого и переносного (метафорического или метонимического), общего и специализированного, узуального и окказионального, общеязыкового и терминологического, нейтрального и стилистически окрашенного, современного и устаревшего значений. Подробное описание типов значения имеется в соответствующей лексикологической литературе, и читатель с ними уже знаком¹. Мы ограничимся здесь только некоторыми замечаниями, важными для стилистического анализа и относящимися к оппозиции прямого и переносного значений.

Прямое, или номинативное, значение слова реализуется или, точнее, может реализоваться при отсутствии контекста. Прямые значения обычно являются одновременно и основными, и наиболее частотными, но статистически этот вопрос пока не обследовался. Если заглавие состоит из одного слова (и артикля) (СР. Snow — *The Search, Homecomings*; J. Conrad — *Chance, The Typhoon, Victory*; W.B. Yeats — *Meditations, The Statues, A Vision*), то это слово употреблено в своем прямом значении. Не случайно, впрочем, большинство литературных произведений на английском языке имеет названия, состоящие хотя бы из двух слов, поскольку многозначность английской лексики делает однословные названия недостаточно ясными.

Кроме того, в контексте всего произведения и однословное название легко получает **переносное значение**. *The Search* означает духовные поиски, а не реальные, физические; *Victory* обозначает моральную победу, но смерть и поражение в фактической борьбе; *Justice* (Дж. Голсуорси) — название ироническое, т.е. читатель вновь оказывается перед совмещением значений.

Существует особый стилистический прием (**минус-прием**) преднамеренной простоты описания посредством слов, употребленных только в прямых значениях, называемый **автологией**.

Реалистической точностью и простотой словаря характеризуются многие части произведений Э. Хемингуэя. В начале рассказа *In Another*

Country читаем:

In the fall the war was always there, but we did not go to it any more. It was cold in the fall in Milan and the dark came very early. Then the electric lights came on, and it was pleasant along the streets looking in the windows... It was a cold fall and the wind came down from the mountains.

Употребление обыденных слов в их прямых значениях создает представление о сдержанности рассказчика — раненого молодого американца, обычного для Э. Хемингуэя мужественного героя.

Значение называется переносным или образным, когда оно не только называет, но и описывает или характеризует предмет через его сходство или связь с другим предметом. Контекстуальное значение при этом оказывается сопоставленным с прямым значением, что подчеркивает в нем те черты, на которых основан перенос. М. Диккенс описывает очень энергичную медицинскую сестру, сравнивая ее с динамо-машиной: *She was a dynamo of activity. She was here, there and everywhere — admonishing the doctor, slanging the nurses, telling you to do something and then snatching it away to do it herself...* (M. Dickens. *One Pair of Feet*).

Технический термин «динамо» получает здесь occasionsальное метафорическое значение *источник человеческой энергии*. Прямое значение в тексте отсутствует. Метафора не только делает портрет-характеристику, данный в следующем за ней предложении, более ярким, но и отражает веселое и слегка ироническое отношение автора (рассказ ведется от первого лица) к персонажу. Заметим попутно, что функционально-стилистическая коннотация также может иметь характерологическую функцию, поскольку она вызывает ассоциации, связанные со сферой употребления этого слова.

Разумеется, не всякое переносное значение является стилистически релевантным: в языке много стертых метафор, не имеющих необразных синонимов и являющихся единственным названием референта: *the mouth of the river, the leg of the table* (впрочем, и эти метафоры, если их много, оказываются экспрессивными). Такие случаи следует отличать от узуальных

метафор, которые являются вторым названием референта, ср.: the heart of the matter : : the essence of the matter.

Такие метафоры выполняют стилистическую функцию. Так, *cow* применительно к женщине может быть стилистически релевантным в своей грубой экспрессивности. Особенно важным со стилистической точки зрения являются неожиданные метафоры, дающие эффект двойного видения, т.е. образные, конкретные и чувственные, обращающие на себя внимание читателя. Следует вспомнить, что стилистическая метафора есть скрытое сравнение: на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов, название одного предмета применяется к другому, выявляя какую-нибудь важную черту второго (например энергию медицинской сестры). Метафора основана на ассоциации по сходству¹.

Метонимическим называется значение, которое возможно в результате переноса названия одного предмета на другой на основе какой-нибудь постоянной связи между ними. Метонимия основана на ассоциации по смежности. Сообщаемое понятие обогащается при этом конкретными образами: *Give everyman thy ear and few thy voice* (W. Shakespeare).

Переносное значение в поэтической метонимии или метафоре создается на данный случай и понятно из структуры контекста. На сущности и природе образа и тропов мы уже подробно останавливались выше. Здесь же необходимо напомнить, что тропы являются техникой осуществления сопоставления означаемого с выбранным для него образом.

§ 6. Использование многозначности слова в сочетании с повтором

Взаимодействие прямых и переносных значений слова при осуществлении какой-либо стилистической функции может быть **парадигматическим** и **синтагматическим**. Прямое значение слов *spit* и *weep* не представлено в описании дождя в рассказе Д. Томаса, которое мы цитировали на с. 115. Но эти значения известны читателю, и поэтому, читая о

«плюющемся» дожде и «плачущих» шляпах, он восстанавливает для себя картину дублинской непогоды. Слова эти оказываются стилистически релевантными благодаря своей многозначности, которая действует в **парадигматическом** плане.

Но эффект сходства и различия значений вариантов многозначного слова может реализоваться также синтагматически. Для этого варианты должны быть расположены в одной речевой Цепи, и притом достаточно близко. Многозначность оказывается стилистически действенной в сочетании с **повтором**.

О функциях и видах повтора мы будем еще говорить неоднократно, а здесь отметим только, что лексическим **повтором** называется повторение слова или словосочетания в составе одного предложения, абзаца или целого текста. Величина расстояния между повторяющимися единицами и число повторений

могут быть различными, но обязательно такими, чтобы читатель мог заметить повтор.

Повтор может и не сочетаться с использованием многозначности, тогда его функция может быть усилительной или эмоциональной, или усилительно-эмоциональной, как это имеет место в первых двух строках приведенного ниже стихотворения Д. Лоренса:

Fight your little fight, my boy, Fight and be a man.

Использование многозначности слова в сочетании с повтором может по своей стилистической функции приближаться к игре слов, как это и происходит в стихотворении *Don 'ts* в отношении прилагательного *little*, которое здесь используется в разных вариантах, с разными коннотациями, причем в некоторых случаях коннотации сильно подавляют денотативный компонент значения, так что понятие размера оказывается совершенно несущественным. Но обратимся к тексту:

DONTS

Fight your little fight, my boy,

Fight and be a man.

Don't be a good little, good little boy

being as good as you can

and agreeing with all the mealy-mouthed, mealy-mouthed

truths that the sly trot out

to protect themselves and their greedy-mouthed, greedy-mouthed

cowardice, every old lout.

Don't live up to the dear little girl who costs

You your manhood, and makes you pay.

Nor the dear old mother who so proudly boasts

that you'll make your way.

Don't earn golden opinions, opinions golden,

or at least worth treasury notes

from all sorts of men; don't be beholden

to the herd inside the pen.

Don't long to have dear little, dear little boys whom you'll have to educate

to earn their living; nor yet girls, sweet joys \ who will find it so hard to

mate.

"| Nor a dear little home, with its cost, its cost

that you have to pay, earning your living while your life is lost and dull

death comes in a day.

Don't be sucked in by the su-superior,

don't swallow the culture bait,

don't drink, don't drink and get beerier and beerier,

do learn to discriminate.

Do hold yourself together, and fight with a hit-hit here and a, hit-hit there,
and a comfortable feeling at night that you've let in a little air.

A little fresh air in the money sty,

knocked a little hole in the holy prison,

done your own little bit, made your own little try

that the risen Christ should be risen.

Тема протеста против мещанской морали, мещанских идеалов и мещанского лицемерия раскрывается в своеобразном словоупотреблении, пародирующем словоупотребление взрослых в разговорах с детьми. Автор предвидит фальшивые наставления, которые молодой человек услышит от сюсюкающих (*mealy-mouthed* усилено повтором) старших, требующих, чтобы мальчик изо всех сил старался быть хорошим (*be a good little, good little boy being as good as you can*), и настойчиво рекомендует этих советов не слушать, не быть тем покорным паинькой, каким его хотят видеть ханжи, а бороться и быть мужчиной. Контраст между значительностью темы и пародийной инфантильностью лексики создает острый сатирический эффект.

Повторы, наряду с пародийным использованием фамильярно-разговорного стиля и особенно *baby-talk*, являются тем ключевым стилистическим приемом, с которого удобно начинать анализ. Они разнообразны по характеру. Наряду с простым повторением двух или более совершенно тождественных элементов: *mealy-mouthed, mealy-mouthed, greedy-mouthed, greedy-mouthed*, вводится повторение с какой-нибудь вариацией. Таким оказывается, например, *greedy-mouthed* по отношению к *mealy-mouthed*. Сходство между ними заставляет их тотчас сопоставить, а различие дополняет характеристику «хитрых» «старых тунеядцев» (*the sly, every old lout*). Весьма эффектен частичный повтор (*earning your living while your life is lost*), где морфологическая близость только резче оттеняет то, что *living* и *life* не одно и то же.

Для темы данного параграфа интересны семантические вариации в повторе, т.е. использование разных лексико-семантических вариантов, входящих в семантическую структуру одного и того же слова, подчеркивающих, благодаря его параллельному употреблению в одном контексте, различия в коннотациях. Слово *little* употреблено в данном стихотворении в двух различных лексико-семантических вариантах с прямо противоположными коннотациями. Во фразах «*good little, good little boy*»,

«dear little girl», «dear little home» little имеет одно значение; во фразах «little fight», «let in a little air», «a little fresh air», «a little hole in the holy prison», «your own little bit», «your own little try» — другое.

Использование слова little здесь довольно сложно; обратимся сначала к тому, что вообще наблюдается в языке. В прямом значении little означает размер и синонимично нейтральному small. В разговорном стиле речи это предметно-логическое значение сильно подавлено эмоциональным, так что little выражает симпатию, нежность, сочувствие, сострадание и эквивалентно уменьшительно-ласкательным суффиксам русского языка. Именно это значение и составляет основу стилистической коннотации первой группы примеров.

Показательно, что для разговорной речи, особенно для речи, употребительной в разговорах с детьми, характерна сочетаемость little в этом значении с прилагательными dear и nice: a dear little cottage, a dear little boy, a dear little kitten, a nice little wife и т.д.

Частое употребление little звучит аффектацией, подобно тому как в разговорной речи злоупотребление уменьшительными суффиксами создает впечатление неискреннего сюсюканья.

Самая стереотипность этих сочетаний, употребленных в несобственно-прямой речи, показывает их притворство и лживость, неискренность; поэт передразнивает тех, кто будет соблазнять юношу мечтами о мещанском благополучии, и высмеивает их.

Заметим, что little может употребляться иронически: one of my little ideas и даже с оттенком сарказма: so that's your little plan, is it!

Далее, поскольку в семантическую структуру слова little входит и вариант, синонимичный прилагательным unimportant, mean, paltry, эта оценка вводится в подтекст стихотворения и вместе с абсурдным повтором и нагнетанием одних и тех же слов делает гротескной и разрушает сладкую ласковость обещаний семейного счастья и уюта, которые ожидают пай-мальчика.

Вторая группа случаев — *let in a little air, fight your little fight* и т.д. — принадлежит прямой речи поэта, здесь нет, или почти нет, иронии, сохраняется прямое значение размера, повтор выделяет мысль о том, что даже скромные результаты борьбы каждого за то, чтобы в «святой тюрьме» стало бы легче дышать, ценны и нужны для общего дела. Стихотворение получает, таким образом, острую социальную направленность, и контраст лексических значений двух лексико-семантических вариантов одного и того же слова играет при этом немалую роль.

В рассмотренном случае сопоставление двух вариантов одного и того же слова происходит синтагматически, т.е. в тексте присутствуют оба: *little*, синонимичный ласкательно-уменьшительному суффиксу, и *little* со значением размерности и противопоставлением нулю (= *хотя бы немного*).

Другой тип сопоставления прямого и переносного значений имеет место в таких метафорах, как *don't be beholden to the herd inside the pen*, — метафора, в которой в тексте представлен только один член сравнения, т.е. только переносное значение, где люди, покорные порядку вещей, существующему в окружающем Лоренса мире, названы «стадом в загоне»; *money sty* и *holy prison*, где этот порядок вещей назван «хлеводом» и «тюрьмой». В ряду других многообразных художественных средств эти метафоры совершенно четко выражают отношение автора к описываемой действительности. Конкретность образов способствует передаче этого отношения и читателю.

Саркастическое употребление *little* можно иллюстрировать аналогичным примером из разговоров старого художника Джимсона с мальчиком, которого он называет «носатиком»:

If you want to be a great man and leave two thousand pounds a year and a nice clean wife... and a kid with real eyes that open and close, you'll have to work in your dinner time...

Get some cash in the bank and then you can go in for art and be as bad as you like you'll still be happy... and you'll be able to afford a nice little wife and

nice little babies and nice little parties, and you'll get into some nice little society and get a whole lot of nice little compliments from all the other people.

(J. Cary. *The Horse's Mouth*)

Сочетание с little в последних членах конвергенции доведено до абсурда, отчего пародирование становится еще более

злым.

§ 7 Синонимический и частичный повтор

Еще более сложным оказывается взаимодействие близких значений, когда они выражены не вариантами одного слова, а синонимами или когда текст содержит частичный повтор, т.е. однокоренные слова, семантически близкие.

Синонимами называются слова, принадлежащие к одной части речи, близкие или тождественные по предметно-логическому значению хотя бы в одном из своих лексико-семантических вариантов и такие, что для них можно указать контексты, в которых они взаимозаменяемы¹.

Синонимы всегда имеют и несходные компоненты или в предметно-логическом значении, или в коннотациях. Поэтому синонимический повтор позволяет более полно и всесторонне раскрыть и описать предмет.

Рассмотрим синонимический повтор в LXI сонете Шекспира:

Is it thy will thy image should keep open
My heavy eyelids to the weary night?
Dost thou desire my slumbers should be broken.
While shadows like to thee do mock my sight?
Is it thy spirit that thou send'st from thee
So far from home into my deeds to pry,
To find out shames and idle hours in me,
The scope and tenour of thy Jealousy?
O, no! thy love, though much, is not so great:

It is my love that keeps, mine eye awake;
Mine own true love that doth my rest defeat,
To play the watchman ever for thy sake:
For thee watch I whilst thou dost wake elsewhere,
From me far off, with others all too near.

Поэт говорит о своей любви, и сила этой любви образно передается описанием невозможности покоя и сна, для чего используется синонимический повтор: *keep open my heavy eyelids, my slumbers should be broken, keeps mine eye awake, doth my rest defeat, to play the watchman, for thee watch I.*

Использование синонимов позволяет дать конкретное и точное описание бессонницы. Это и тяжесть незакрывающихся век, и короткие, прерывающиеся погружения в сон, после которых человек опять лежит с открытыми глазами, и невозможность отдыха, и постоянная, неотвязная, тревожная мысль, которая не дает заснуть.

Однако постепенно другой тип повтора — **частичный повтор**, т.е. использование однокоренных слов *wake* и *watch*, — вводит и другое чувство, другую тему. Появляется некоторая игра слов. Действительно, *wake* имеет здесь два значения: *my love that keeps thy eye awake* значит, что любовь лишила поэта сна, но *thou dost wake elsewhere* реализует другое значение, а именно: *не спать и предаваться развлечениям*. Два значения сразу реализует глагол *watch*: *бодрствовать с какой-нибудь целью и следить*. Так приоткрывается читателю и чувство ревности, которое будит в поэте его возлюбленная, проводя время с другими: *From me far off, with others all too near.*

Наряду с этим основным повтором сонет содержит целый ряд других, которые можно назвать более частными. Сонет начинается с двух почти одинаковых по смыслу вопросов (второй несколько дополняет первый). В них, кроме уже упомянутых выше синонимов, синонимичны еще *Is it thy will — dost **thou** desire*. В последующих строчках синонимичны: *spirit* и *shadow*, *to*

pry и find out. После этих синонимичных повторов появляется эмоциональный экспрессивный повтор слова love, усиленный эпитетом my love (mine own true love) и противопоставленный этому же слову, но с другим референтом — thy love.

В результате сопоставления синонимов в тексте раскрывается разница в значении сходных слов. Здесь уместно привести слова Ю.М. Лотмана о том, что «художественный текст строится на основе двух типов отношений: сопоставления повторяющихся эквивалентных элементов и сопоставления соседствующих (неэквивалентных) элементов»¹.

Именно таким образом в LXI сонете становятся ситуативными синонимами слова image, shadows, spirit, которые в языке синонимами не являются, а здесь означают образ любимой, который лишает поэта сна.

§ 8. Декодирование художественного текста при помощи лексического анализа. Тематическая сетка

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

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

Методика оправдана и с точки зрения психологии, поскольку она учитывает то, как возникают и разрешаются в диалектике частого и редкого две противостоящие друг другу черты в деятельности психики. Первая — стереотипизация, т.е. стремление к использованию уже проторенных путей, к сохранению полученного опыта. Вторая — ослабление внимания при повторении однотипного раздражения и стремление к обновлению и

модификации уже оправдавших себя связей. Исходя из этого, фиксация внимания читателя на каком-либо элементе смысла может быть достигнута его повтором, но повтором с вариациями, или представлением в необычной форме, например в виде редкого слова.

Для раскрытия содержания и стилистического толкования текста мы будем рассматривать семантическую структуру, т.е. лексико-семантические варианты, тематическую принадлежность коннотации и ассоциации слов, обращая особое внимание на повторяющиеся значения и редкие слова. Остановившись на том или ином знаменательном слове, мы отметим, в каком из возможных для него вариантов оно употреблено и какие у этого варианта возможны коннотации и лексические связи. Под лексическими связями мы будем понимать отношения синонимии, антонимии, морфологической производности (однокоренные слова), семантической производности (возможные образные употребления данного слова) и вообще любые отношения, при которых сопоставляемые слова обладают каким-нибудь видом семантической общности (включение значения одного слова в значение другого по типу «род и вид» или включение смыслов нескольких слов в смысл одного слова с соподчинением между видами, т.е. разные виды гипонимии), общность эмоциональной или стилистической окраски и т.д. Лексические связи, следовательно, предполагают наличие общих компонентов в семном составе денотативных значений или в коннотациях.

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

непоследовательностей.

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

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

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

FERN HILL

Now as I was young and easy under the apple boughs
About the lilting house
and happy as the grass was green,

The night above the dingle starry,

Time let me hail and climb

Golden in the heydays of his eyes.

And honoured among wagons I was prince of the apple towns
And once below a time I lordly had the trees and leaves

Trail with daisies and barley

Down the rivers of the windfall light. And as I was green and carefree,
famous among the barns
About the happy yard and singing as the farm was home,

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

would

take me Up the swallow-thronged loft by the shadow of my hand,

In the moon that is always rising,

Nor that riding to sleep

I should hear him fly with the high fields And wake to the farm forever fled
from the childless land. Oh, as I was young and easy in the mercy of his means,

Time held me green and dying

Though I sang in my chains like the sea.

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

Анализ начнем с повторяющихся значений, чтобы получить тематическую сетку.

Первое предложение текста занимает целую строфу, поэтому лексику удобнее рассматривать по строчкам. Первые же слова вводят основную тему стихотворения и показывают его автобиографический характер: оно повествует о днях юности поэта. То, что это основная тема, легко подтверждается, поскольку аналогично начинаются и следующая строфа, и третья строчка от конца, а слово I встречается в стихотворении 12 раз. Слово young подчеркнуто нарушением грамматической валентности; прошедшее время сочетается с наречием настоящего времени, следовательно, оно стилистически релевантно. Оно употреблено в своем основном варианте. Разлагать его на семы для того, чтобы установить тему, к которой его надо

отнести, тоже нет необходимости, поскольку оно почти является словом-темой и соответственно словом-семой. Тематический, семантический и лексический уровни в нем почти совпадают. Однако ему не хватает абстрактности, и собственно словом-темой является соответствующее существительное *youth*. Т. Ван Дийк¹ предлагает следующее правило: если в поэтическом тексте сема реализуется непосредственно на лексическом уровне, она почти всегда является тематическим словом данного текста.

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

Time let me hail and climb / Golden in the heydays of his eyes...

once below a time I lordly had...

Time let me play and be / Golden in the mercy of his means,...

time allows / In all his tuneful turning so few and such morning songs

/ Before the children green and golden / Follow him out of grace.

that time would take me...

I should hear him fly...

Oh, as I was young and easy in the mercy of his means, / Time held

me green and dying...

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

Отметим существенное различие в глаголах, связанных со словом *time*: сначала это глаголы с общим значением *давать свободу*, *разрешать*, а в конце — с антонимическим значением *держать*. В конце стихотворения власть времени над человеком получает контрастирующую со счастливым началом трагическую ноту предчувствия смерти: *I was young and easy in the mercy of his means, / Time held me green and dying*¹. В последней строфе о времени употреблен глагол *fly*. И сами глаголы *let*, *allow* и другие, и

замещающее слово *time* местоимение *he* показывают его персонификацию.

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

Но вернемся к слову *young*, анализ которого мы не закончили. Посмотрев по словарям его синонимы, однокоренные слова и слова, которые могут с ним ассоциироваться, обнаружим, что многие из них присутствуют в стихотворении. Особенно интересно слово *green*, которое относится то к траве, то к мальчику, то к огню, то к детям вообще, то опять к герою: *happy as the grass was green; And as I was green and carefree; And green and golden I was; And fire green as grass; the children green and golden; Time held me green*. Стилистическая функция поддержана аллитерацией. Хотя применительно к траве и огню *green* означает цвет, а применительно к мальчику — его юность, свежесть, неопытность, все же это прилагательное связывает их (траву, огонь и мальчика) и таким образом вводит еще одну не лежащую на поверхности, но раскрытую в образах тему счастливого единства ребенка и природы. Кстати, прилагательное *young* также имеет два адреса: *I was young; the sun that is young once only*.

Следующим словом строчки является *easy*. Его лексико-семантические варианты: 1) нетрудный, 2) беззаботный, 3) приятный, 4) нестрогий. Поскольку в данном тексте слово употреблено в значении *беззаботный*, то и темой здесь может быть именно беззаботность или удовольствие. И действительно, именно эта тема с ее коннотациями радости и счастья

пронизывает все стихотворение: happy, singing, carefree, play, lovely, blessed, honoured, gay, happy, heedless, nothing I cared, I sang. Здесь мы вновь встречаемся с тем же приемом: эпитет happy относится сначала к самому мальчику, а затем ко двору фермы. Счастье мальчика сообщается и всему, что его окружает.

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

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

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

Во второй части анализа необходимо обратиться к редким словам и необычным сочетаниям. Таких слов сравнительно немного: liling, dingle, starry, hail, in the heydays, sabbath.

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

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

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

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

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

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

Заканчивая на этом лексическое декодирование стихотворения «Папоротниковый холм»¹, заметим, что оно оказывается неполным не только

Размещено на <http://www.allbest.ru/>

потому, что мы охватили не всю лексику, но и потому, что необходим анализ и других уровней, особенно синтаксического и фонетического. Кроме того, для полноты анализа не хватает проверки с помощью какой-нибудь другой методики, например анализа конвергенции.

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ НА УРОВНЕ МОРФОЛОГИИ

§ 1. Транспозиция разрядов существительного

Под **морфологией** в данной главе понимается совокупность свойственных английскому языку морфологических противопоставлений, грамматических категорий и способов их выражения, включая и функционирующую параллельно с синтетическими формами систему сочетаний служебных слов с полнозначными. Стилистический потенциал морфологии словообразования был уже рассмотрен в главе о лексической стилистике, а здесь внимание будет сосредоточено на морфологии словоизменения с учетом, однако, тесной связи между грамматикой и лексикой.

Как известно, каждая грамматическая форма имеет несколько значений, из которых одно можно рассматривать как главное, а другие — как переносные. В настоящей главе рассматривается стилистический эффект употребления слов разных частей речи в необычных лексико-грамматических и грамматических значениях и с необычной референтной отнесенностью. Такое расхождение между традиционно обозначающим и ситуативно обозначающим на уровне морфологии называется **транспозицией** (или иногда грамматической метафорой). Выражение эмоций, оценки и экспрессивность, а иногда и функционально-стилистические коннотации осуществляются при этом за счет нарушения привычных грамматических валентностных связей.

Каждая часть речи, в зависимости от присущих ей грамматических категорий и способов их выражения, имеет при транс-Позиции свою специфику. Рассмотрение этой специфики удобно начать с существительных. В соответствии с присущими им грамматическими категориями экспрессивные возможности существительных связаны, в первую очередь, с необычным употреблением форм числа и падежа, а также с характером

местоименного замещения. Явление транспозиции здесь, как и в других частях речи, связано с тем, что лексико-семантические варианты одного и того же слова могут принадлежать к разным лексико-грамматическим разрядам и иметь различную валентность и референтную отнесенность к разным сферам действительности. О лексико-семантических вариантах слова уже говорилось выше¹, а на понятии лексико-грамматического разряда необходимо остановиться.

Лексико-грамматический разряд определяется как класс лексических единиц, объединенных общим лексико-грамматическим значением, общностью форм, в которых проявляются присущие этим единицам грамматические категории, общностью возможных слов-заместителей, а в некоторых случаях и определенным набором суффиксов и моделей словообразования². Лексико-грамматические разряды являются подгруппами внутри частей речи, и совпадение валентностных свойств внутри разряда полнее, чем внутри части речи.

Наблюдения показывают, что транспозиция в виде перехода слова из разряда в разряд может дать как экспрессивные, оценочные, эмоциональные, так и функционально-стилистические коннотации. Для толкования текста особый интерес представляют транспозиции в первый разряд.

Наиболее хорошо изученным и известным типом подобной транспозиции является так называемое **олицетворение**, или **персонафикация**, при котором явления природы, предметы или животные наделяются человеческими чувствами, мыслями, речью (антропоморфизм). Изменение разряда при транспозиции персонафикации выражается в изменении соотнесенности с местоимениями, изменении синтаксической, лексической и морфологической валентности. В строке Дж. Байрона:

Roll on, thou dark and deep blue Ocean — roll!

Ocean из существительного нарицательно-неодушевленного становится одушевленным именем собственным. Оно заменяется местоимением thou, пишется с заглавной буквы и употреблено в функции риторического

обращения. Очень похоже и обращение А. Теннисона к морю:

Break, break, break

On thy cold grey stones, o Sea!

Критерием, позволяющим судить о том, что персонификация или любая другая транспозиция стилистически релевантна, может служить участие ее в конвергенции. В приведенной выше строке А. Теннисона грустный и торжественный тон создается не только обращением к морю, но и повтором, выразительным эпитетом *cold grey stones* и заменой притяжательного местоимения второго лица множественного числа архаическим *thy*.

Поскольку грамматическим признаком существительных — названий лица является, среди других, возможность формы родительного падежа с *'s* и замена местоимениями *he* и *she*, то эти же черты являются формальными признаками персонификации, а персонификация всегда сопровождается экспрессивностью. Сравните: *Winter's grim face*¹.

Даже сильно стершаяся и привычная персонификация, как, например, при употреблении в форме родительного падежа названий стран и городов, все же сохраняет некоторую приподнятость. Сравните: *London's people, my country's laws — the people of London, the laws of my country*.

Другим относительно изученным типом транспозиции в первый разряд являются **зоонимические метафоры** (зооморфизмы). В применении к людям слова второго разряда, т.е. названия животных, птиц или фантастических существ, получают метафорическое, эмоционально окрашенное и нередко обидное значение². Это легко заметить, сравнивая прямые и метафорические варианты слов: *ass, bear, beast, bitch, bookworm, donkey, duck, kid, monkey, mule, pig, shark, snake, swine, tabby, toad, wolf, worm, angel, devil, imp, sphinx, witch*.

I was not going to have all the old tabbies bossing her around just because she is not what they call «our class». (A. Wilson. *The Middle Age*)

«Старыми кошками» (*old tabbies*) героиня называет других дам-

патронесс, своих сподвижниц по благотворительному обществу, о которых несколько раньше в той же главе говорится: *The women she worked with she regarded as fools and did not hesitate to tell them so*, что подтверждает наши соображения об эмоциональности слова *tabbies* в этом варианте. Сравните также пренебрежительный тон в следующем примере: «*What were you talking about to that old mare downstairs?»* (S. Delaney).

Наряду с эмоциональной эти слова имеют и сильную отрицательную оценочную, а также экспрессивную и стилистическую (разговорную) коннотации. Любопытно, что в тех случаях, когда названия животных имеют синонимы, они в переносных названиях людей могут отличаться по интенсивности и характеру коннотаций. Так, *pig, donkey, monkey* имеют ласково-иронический характер («*Don't be such a donkey, dear*» (C.P. Snow), тогда как *swine, ass, ape* — грубую и резко отрицательную окраску.

Отрицательные коннотации усиливаются постоянными эпитетами и эмфатическими конструкциями: *you impudent pup, you filthy swine, you lazy dog, that big horse of a girl*.

Само собой разумеется, что транспозиция связана не только с отрицательной оценкой и не ограничивается переносом из юрого разряда. Так, например, в норме лексики женщина называется словами первого разряда. Экспрессия и эмоциональность передается при транспозиции словами второго разряда: *duck, angel, fairy*; шестого: *star, rose, jewel*; седьмого, т.е. вещественными: *honey, pearl* или абстрактными: *love, beauty*.

Транспозиции возможны и для слов разных частей речи, а не только для разных разрядов. Транспозиция прилагательных в разряд названий лица и употребление их в апеллятивной функции может получить не только эмоциональную и экспрессивную, но и функционально-стилистическую, например разговорную, окраску: *Listen, my sweet. Come on, lovely!* Возможна также поэтическая стилистическая коннотация: *To thy chamber-window, sweet* (P. Shelly).

Эмоциональные, или экспрессивные, коннотации возникают также при

транспозиции отвлеченных существительных в существительные лица.

Сравнивая:

The chubby little eccentricity :: a chubby eccentric child He is a disgrace to his family :: he is a disgraceful son The old oddity :: an odd old person,

нетрудно заметить, что при тождестве остальных коннотаций примеры в левой колонке экспрессивнее.

Чтобы показать взаимодействие лексико-грамматического значения, транспозиции и синтаксических конструкций, проведем еще один эксперимент.

Рассмотрим четыре синонимичных предложения, расположенных по нисходящей экспрессивности. Сравните:

You little horror, You horrid little thing, You horrid girl, You are a horrid girl.

В первом примере экспрессивность и эмоциональность повышены за счет субстантивации прилагательного с эмоционально гиперболизированным лексическим значением и за счет синтаксической конструкции; второй почти эквивалентен по экспрессивности, здесь нарушение традиционности означающего создано за счет применения общего имени (*thing*) к человеку; в третьем экспрессивность слабее и опирается только на лексическое значение *horrid* и синтаксическую конструкцию; в четвертом — только на значение *horrid*.

В сочетании с другими конструкциями субстантивация может дать книжную окраску, т.е. функционально-стилистическую коннотацию:

a flush of heat :: a hot flush a man of intelligence :: an intelligent man the dark of the night :: the dark night the dark intensity :: the intense darkness.

Субстантивированное прилагательное оказывается более абстрактным и более книжным, чем однокоренное существительное, образованное путем деривации: The devil-artist who had staged it (the battle) was a master, in comparison with whom all other artists of the sublime and the terrible were babies (R. Aldington. *The Death of the Hero*).

§ 2. Стилистический потенциал форм генитива и множественного числа

Выше уже говорилось о возможностях формы генитива как контекстуального индикатора персонификации. Но его стилистический потенциал этим не исчерпывается. Авторы «Грамма-

тики современного английского языка»¹ отмечают, например, что употребление флективной формы характерно для газетных заголовков, и не только потому, что там очень важное значение имеет краткость, но и потому, что эта форма подчеркивает определение. Сравнивая *Hollywood's Studios Empty* и *The Studios of Hollywood Empty*, они отдают предпочтение первому заголовку не только из-за краткости, но и потому, что в нем слово *Hollywood* оказывается подчеркнутым. Любопытно, что эти авторы отмечают также употребление флективного генитива с именами, «представляющими особый интерес для человеческой деятельности»: *the mind's general development*, *my life's aim*, *duty's call*, *love's spirit* и т.д. А это свидетельствует о большей экспрессивности по сравнению с *o/-phrase*.

Создающее экспрессивность нарушение типичной валентности может состоять еще и в том, что сочетающиеся единицы принадлежат к разным уровням (гетерогенная валентность). Так, например, падежный суффикс может присоединяться не к основе, как обычно, а к целому словосочетанию или предложению (групповой генитив).

Таковы шуточные примеры с ярко выраженной разговорной окраской, которые приводит Дж. Бейли:

*She's the boy I used to go with's mother. She's the man that bought my wheelbarrow's wife. It's the young fellow in the backroom's car. He is the niece, I told you about's husband*².

Морфема — показатель генитива — присоединяется во всех этих примерах не к основе, а к целому определительному комплексу — существительному с определяющим его придаточным предложением. Комизм звучания возникает за счет многих факторов: за счет уже

упомянутой гетерогенной валентности, за счет большой длины комплекса, за счет логической несовместимости стоящих рядом слов: *She's the boy..., She's the man..., ...wheelbarrow's wife, ...about's husband.*

Дальнейшими синтаксическими связями эта несовместимость снимается, и оказывается, что в первом случае «она» не мальчик, а мать мальчика, и что во втором примере речь идет не о жене тачки, а о жене человека, который купил тачку, и т.д. Но сочетания эти бросаются в глаза и забавляют.

Аналогичная гетерогенная валентность возможна и для окончания множественного числа, которое, присоединяясь к целому предложению, тоже звучит забавно: *One I-am-sorry-for-you is worth twenty I-told-you-so's¹.*

Как и в предыдущих примерах, необычность здесь аккумулируется. Помимо указанной гетерогенной валентности, мы видим числительные, определяющие целые предложения.

Многозначность грамматических форм может передавать информацию второго рода, аналогично тому, как это происходит при одновременной реализации разных значений одного полисемантического слова. Родительный падеж может, как известно, передавать отношения принадлежности, субъектное отношение к определяемому, объектное отношение к определяемому, отношение целого и части и некоторые другие. Название детективного рассказа *The Murder of My Aunt* можно понимать двояко, и действительно, в конце рассказа тетушка оказывается не жертвой, а убийцей. Сравните: *Daniel's Trail* (K. Bennet).

Показатель числа может создавать эмфазу нарушением традиционных валентных свойств. Так, экспрессивность следующего отрывка из романа Г. Грина «Суть дела» в значительной степени зависит от необычного употребления отвлеченных существительных в форме множественного числа, хотя, разумеется, не только от этого: *Heaven remained rigidly in its proper place on the other side of death, and on this side flourished the injustices, the cruelties, the meannesses, that elsewhere people so cleverly hushed up.*

Конечно, экспрессивность множественного числа у абстрактных существительных трудно отграничить от того, что грамматисты называют отдельными случаями проявления тех или иных абстрактных свойств, но наличие экспрессивности в этом примере все же не подлежит сомнению. «A world without goodness — it'd be Paradise.» But it wouldn't no more than now. The only paradises were fools' paradises, ostriches' paradises (A. Huxley).

Пренебрежение к самой идее рая передается в данном случае транспозицией в разряд предметных нарицательных существительных, сигнализируемой формой множественного числа и написанием со строчной буквы.

Итак, самое общее правило состоит в том, что существительные в английском языке имеют две формы числа. На это правило накладывается ограничение: имена собственные, абстрактные и вещественные имеют только одну форму числа, но это ограничение может быть снято, и тем самым передаются какие-то особые значения. Рассмотрим еще один пример, а именно форму множественного числа у вещественных существительных, которые придают масштабность пейзажным описаниям.

Характерное для революционного романтика П.Б. Шелли убеждение, что тирания не вечна, что она исторически обречена, воплощено в его стихотворении «Озимандия» в образе лежащих в пустыне и полузасыпанных песком обломков статуи когда-то всемогущего фараона:

Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless
and bare The lone and level sands stretch far away.

Форма *sands* играет важную роль в конвергенции приемов (эпитеты, аллитерация), показывающей, что от могущества деспота не осталось ничего, оно обращено в прах. Число вещественных существительных, для которых возможна подобная функция, ограничено. Приведем еще только два примера: *Waters on a starry night are beautiful and fair* (W. Wordsworth); *But where are the snows of yesteryear?* (F. Villon).

Наряду с подобной образной экспрессивностью формы

множественного числа упомянем еще интенсифицирующую экспрессивность избыточности тех случаев, когда в форме множественного числа употребляются существительные, уже содержащие указание на множественность в своем денотативном значении. Сравните: a lot of money :: lots of money; a number of people :: numbers of people.

§ 3. Стилистические функции артикля

Функционирование артикля является наглядным примером того, что код представляет собой систему знаков, правил их функционирования, ограничений на эти правила. Поскольку языковой код является адаптивной системой, то, рассматривая его, мы должны пронаблюдать и условия, при которых эти ограничения могут при передаче экспрессивной информации сниматься.

Имена собственные одушевленные употребляются, как известно, без артикля, за исключением определенного артикля с фамилиями в форме множественного числа: The Hardys were rather late (S. Maugham) и неопределенного артикля в обычной вводящей функции: He was engaged to be married to a Miss Hubbard (S. Maugham). Оба эти случая имеют функционально-стилистическую окраску: оба принадлежат разговорной норме. Сюда же, по-видимому, следует отнести и метонимическое употребление собственных имен с неопределенным артиклем для названия произведения, что дает транспозицию в разряд общих имен: «Have you a Rosetti?» I asked (S. Maugham). Имеется в виду картина Росетти.

Неопределенный артикль перед фамилией при отсутствии транспозиции создает оценочное метафорическое значение: I do not claim to be a Caruso — *Я не считаю, что я хорошо пою*. Сравните: I do not claim to be Caruso — *Я не говорю, что меня зовут Карузо*. Оценочный компонент в последнем случае отсутствует. Как в большинстве оценочных коннотаций, формальные признаки не определяют, положительная или

отрицательная оценка имеется в виду. В следующем примере из книги Н. Винера «Кибернетика» оценка сугубо положительная: «A century ago there may have been no Leibnitz, but there was a Gauss, a Faraday and a Darwin». Неопределенный артикль подчеркивает высокую оценку роли этих ученых в развитии науки. Однако часто неопределенный артикль перед фамилией ничем не примечательного человека дает презрительное указание на какие-нибудь дурные черты носителя этой фамилии. Так, Скоби, герой романа Г. Грина «Суть дела», считает, что он не может поступить, как другой персонаж — Бэгстер, которого он презирает: «He was not a Bagster.» В романе Ш. Бронте «Шерли» отвергнутая любимым героиня говорит, что ей суждено одиночество, так как она не может стать женой таких людей, как Малоне или Сайке: «I will never marry a Malone or a Sykes — and no one else will ever marry me.» И Малоне и Сайке, таким образом, получают явно отрицательную характеристику, понятную даже если читатель не знает, кто они такие.

Неопределенный артикль перед фамилией может раскрывать и еще одно значение, а именно принадлежность к знаменитой семье; в этом случае всегда имеется оценочный компонент, причем коннотации могут быть и довольно сложными. Узуально при этом речь идет о том, что данному лицу свойственны фамильные черты знатного рода: Elisabeth was a Tudor. Но если мы обратимся к примеру окказионального использования подобной конструкции в романе Дж. Элиот «Мельница на Флос-се», то увидим, как писательница неоднократно говорит о сестрах Додсон «she was a Dodson», сатирически разоблачая жестокое, чванливое и предельно ограниченное мещанское семейство, их самодовольство и нелепые претензии. Фамилия Додсон звучит очень неаристократично, и сочетание ее с неопределенным артиклем создает характерный для сатиры прием дисгармонии, режущего слух несоответствия.

Определенный артикль перед фамилией может быть экспрессивным и указывать на то, что данное лицо — знаменитость, в хорошем или дурном смысле — безразлично: «Know my partner? Old Robinson. Yes, the Robinson.

Don't you know? The notorious Robinson.» (J. Conrad. *Lord Jim*).

Определенный артикль, ассоциируя слово с предшествующим контекстом, придает ему добавочные признаки, и поэтому может играть большую роль в механизме метафоры¹. Артикль служит квантованию, при котором читатель должен сам восполнить недостающие звенья.

Так, например, Антоний, поверив, что Клеопатра мертва, восклицает:

I will o'erktake thee, Cleopatra,
And weep for my pardon. So it must be, for now
All length is torture: since the torch is out...

(W. Shakespeare. *Antony and Cleopatra*)

В метафоре the torch определенный артикль указывает многозначную связь с предшествующим контекстом. Антоний может назвать факелом саму Клеопатру, ее жизнь, их любовь или все это вместе. Такая множественность смыслов является одной из важных черт компактности создаваемого метафорой художественного образа.

Особо следует остановиться на употреблении артиклей при перечислении. В атрибутивных сочетаниях с несколькими зависимыми однородными членами однородные члены обычно замыкаются между первым артиклем, который указывает на именную характер словосочетания, и существительным. Для конструкции сочетания в повторении артикля необходимости нет, но для выполнения стилистической функции он может понадобиться: Under the low sky the grass shone with a brilliant, an almost artificial sheen (C.P. Snow). Появление второго артикля оказывается неожиданным и, привлекая внимание к следующему за ним слову, подчеркивает его важность и создает впечатление начала нового словосочетания. Эффект повторения артикля в общем аналогичен повтору любого другого детерминатива или союза и может сочетаться со стилистическим приемом нарастания, т.е. расположения слов и выражений в порядке их возрастающего значения. При перечислениях, т.е. в ряду однородных членов, отступление от нормы может выражаться как в повторе

артикла, так и в опущении его: It began to rain slowly and heavily and drenchingly... and her thoughts went down the lane toward the field, the hedge, the trees — oak, beech, elm (Gr. Greene). В данном случае чередование рядов с артиклем и без артикля создает определенный ритм предложения: то замедляет, то ускоряет его темп¹.

Отсутствие артикля перед предметным существительным в единственном числе — осязаемое нарушение нормы. Оно передает максимальную степень абстракции и обобщения. Введенный таким способом образ лишается своей конкретности. В стихотворении В. Одена «Странник» крайняя усталость путника, прошедшего через моря и леса, описана в обобщенных образах. Необычный синтаксис сочетается с отсутствием артикля.

There head falls forward, fatigued at evening,
And dreams of home,
Waving from window, spread of welcome,
Kissing of wife under single sheet;
But waking sees
Bird-flocks nameless to him, through doorway voices
Of new men making another love.

Размытость образов помогает читателю почувствовать, что Домашний уют и счастье — только сон.

В заключение параграфа отметим, что наряду с рассмотренными выше стилистическими особенностями употребления артиклей существует еще специфика жанровая, т.е. особенности употребления артиклей в авторских ремарках, газетных заголовках и т.д.

§ 4. Противопоставления в системе местоимений как фактор стиля

Стилистические функции местоимений также зависят от расхождения между традиционно и ситуативно обозначающим. Транспозиция здесь

осуществляется как перенос одного местоимения в сферу действия другого местоимения. Лексико-грам-матические разряды местоимений известны. Это личные, притяжательные, указательные, относительные, неопределенные и другие местоимения. Со стилистической точки зрения наиболее важными являются личные, указательные и неопределенные. На них мы и остановимся более подробно.

Личные местоимения. Характерно употребление местоимений первого и второго лица в лирике, содержанием которой является глубоко личное выражение переживания, состояния, духовного мира. «Я» — главное и часто единственное действующее лицо лирического стихотворения. Обращено лирическое стихотворение не к читателю, а к близкому для поэта человеку — возлюбленной, другу, матери и т.д., которые обычно называются только местоимением второго лица.

Стилистическая функция местоимений в прозе и поэзии различна.

Местоимение первого лица единственного числа является одним из формальных признаков повествования от первого лица, получившего в современной литературе столь широкое распространение.

В речевых характеристиках утрированно частое местоимение первого лица изобличает самодовольство и эгоизм говорящего, как это видно в речи кинобосса из рассказа Р. Ларднера «Гнездышко любви».

«... I mean I want you to be sure and see the kiddies. I've got three.»

«I've seen their pictures,» said Bartellet. «You must be very proud of them. They're all girls, aren't they?» «Yes, sir, three girls. I wouldn't have a boy. I mean I always wanted girls. I mean girls have got a lot

more zip to them. I mean they're a lot zippier. But let's go! The Rolls is downstairs and if we start now we'll get there before dark. I mean I want you to see the place while it's still daylight.»

Наоборот, употребление *one* или *you*, которые говорящий относит к самому себе, свидетельствует о некоторой сдержанности, говорящий не позволяет себе слишком прямо говорить о чувствах, о чем-нибудь, что его

лично очень трогает. *One*, таким образом, одновременно передает и эмоциональность, и сдержанность, формально означает любого, а по существу, относится к говорящему. Замена *I* неопределенным *one* или местоимением второго лица множественного числа *you* в обобщающей функции создает более тесный контакт между говорящим и слушающим, звучит скромнее и уважительнее. Говорящий делает слушающего соучастником своих переживаний. Б. Чарльстон приводит следующий пример из пьесы Дж. Пристли «Опасный поворот»:

Olwen: Then it's not so bad then. You can always build another image for yourself to fall in love with. *Robert*: No, you can't. That's the trouble you lose the capacity for building. You run short of the stuff that creates beautiful illusions.

В речи Олуен *you* употреблено как обычное местоимение второго лица и относится к Роберту. Но Роберт употребляет *you* обобщенно, т.е. включая себя самого, свою собеседницу Олуен и других людей вообще. Тем самым он пародирует иронию Олуен, которая намекает на то, что он создал себе недостойный кумир. Роберт отлично понимает, что слова Олуен характеризуют именно его отношение к жизни и к пустой, развращенной Бетти, но защищается этим обобщающим *you*, делает вид, что не принимает сказанное на свой счет или принимает только частично.

В авторском повествовании обобщающее *you* имеет своим денотатом и первое, и второе лицо, т.е. объединяет автора и читателя, вовлекая последнего в круг описываемых переживаний и мыслей. Аналогичную функцию в фамильярно-разговорной речи может иметь замена *I* такими существительными, как *a man*, *a chap*, *a fellow*, *a girl*. В художественной литературе такая замена возможна, естественно, либо в прямой речи, либо при повествовании от первого лица.

Обобщающее *one* и обобщающее *you*, отнесенные к говорящему, очень близки по значению.

В следующем примере из романа Г. Грина «Суть дела» Скоби думает о себе, но пользуется не местоимением I, а неопределенным one, распространяя тем самым свои переживания на других, т.е. создавая обобщение. «If one knew,» he wondered, «the facts, would one have to feel pity even for the planets? If one reached what they called the heart of the matter?» Не случайно, конечно, это обобщение необходимо во фразе, которая раскрывает философский смысл заглавия романа, выдвигающего сострадание как основу морали. Замена one на you изменила бы смысл незначительно, но фраза звучала бы несколько менее абстрактно и философски.

Хаксли с помощью one создает сатирический подтекст, издевается над лицемерием Берлапа, который, соглашаясь дать сотруднику мизерную прибавку, говорит о себе в безличной форме, чтобы снять с себя ответственность: «One feels quite ashamed of offering it. But what can one do?» «One» could obviously do nothing, for the good reason. That «one» was impersonal and did not exist (A. Huxley. *Point Counter Point*).

Говорящий может говорить о себе и в третьем лице, тогда он как бы смотрит на себя со стороны и тем самым сильнее концентрирует на себе внимание. К. Мэнсфилд пишет о себе в своем дневнике: I do not want to write; I want to live. What does she mean by that? It's hard to say. Дополнительный смысл этого высказывания — холодное отчуждение. Основной смысл не изменился бы, если бы мы заменили she на I: I do not want to write; I want to live. What do I mean by that? It's hard for me to say. Замена I на one придала бы высказыванию более обобщенный смысл, предполагающий большее понимание и сочувствие: One doesn't want to write; One wants to live, what does one mean by that One cannot say.

Местоимение второго лица единственного числа thou, его объектный падеж thee, притяжательное местоимение thy и его абсолютная форма thine, усилительное и возвратное thyself в современном английском языке уже неупотребительны, за исключением диалекта, но имеют узуальную функционально-стилистическую коннотацию. В поэзии и в обращениях к

Богу они создают архаизирующую приподнятость. Thou может передавать исторический или географический колорит. Так, например, передавая речь на языке, в котором местоимение второго лица единственного числа существует (испанский, итальянский), Э. Хемингуэй использует thou и соответствующие глагольные формы как одно из средств для создания местного колорита. Аналогичную стилистическую функцию имеет местоимение второго лица ye, которое в современном английском языке архаично и сохранилось только в диалектах. Оно, соответственно, важно для речевых характеристик.

Коннотации местоимений исторически изменчивы и связаны с правилами этикета. Во времена Шекспира, например, обращаться на ты к постороннему джентльмену было оскорблением. Сэр Тоби подговаривает сэра Эндрю оскорбить Цезарио и дает ему такой совет: «If thou thou'st him some thrice it shall not be amiss.» (W. Shakespeare. *The Twelfth Night*).

Стилистические возможности употребления местоимений третьего лица единственного числа he, she, it интересны потому, что эти местоимения могут служить формальными показателями олицетворения — если he или she заменяют существительные, традиционно замещаемые it, и таким образом создают эмоциональную приподнятость, и наоборот: замещение местоимением it одушевленных существительных сводит их в разряд вещей и тем принижает, придает высказыванию иронический, юмористический, неодобрительный и реже ласковый характер: «O, Lord!» He involuntarily ejaculated as the incredibly dilapidated figure appeared in the light. It stopped; it uncovered pale gums, and long upper teeth in a malevolent grin.— «Is there anything wrong with me, Mister Mate?» it asked (J. Conrad — пример Б. Чарльстон).

Оценочная коннотация такого рода присуща и другим языкам, но она тесно связана с имеющейся в данном языке системой выражения категории рода.

Аналогичную функцию снижения могут иметь местоимения what, this, that, anything или местоименное употребление слова thing, или употребление

для обозначения людей существительных, которые в прямом значении обобщенно называют животных или фантастические существа: *beast, brute, creature, fury*.

В приподнятом олицетворении небесных светил, сил природы, городов, рек и т.п. выбор между *he* и *she* субъективен и целиком зависит от образа, который автор создает. В этом смысле интересно упомянуть в качестве примера олицетворение солн-Ца в романе Т. Харди «Тэсс из рода д'Эрбервилей», где писатель дает специальное пояснение, почему он считает, что солн-Цу более подобает местоимение мужского рода.

Функция местоимений при транспозиции разрядов очень существенна. Интересно их использование в повести Э. Хемингуэя «Снега Килиманджаро». Умиравший от гангрены герой повести писатель Генри ощущает приближение смерти как приближение живого существа: «*Because just then, death had come and rested its head on the foot of the cot and he could smell its breath.*» Здесь нет традиционного олицетворения, потому что использование местоимения *it* (а не *he* или *she*) показывает, что слово *death* попадает не в разряд существительных лица, а в разряд одушевленных (*its breath*), но не названий лица, т.е. уподобляется животному.

Местоимение *we* при основном значении *говорящий вместе с другим лицом или лицами* может быть в норме языка использовано так, что его фактическим референтом является только говорящий. Это так называемые *Piuralis Majestatis* (множественное величия), употребляемое в королевских указах, манифестах и т.п., и *Piuralis Modestiae* (множественное скромности), или авторское «мы», употребляемое для того, чтобы из скромности объединить себя с теми, к кому обращена речь.

В художественной литературе множественное скромности вызывает ассоциации с научной прозой и тем создает эффект достоверности. В. Скотт, например, в исторических романах использует *we*, и у читателя создаются ассоциации с научно-исторической литературой. В научной прозе избегают обоих местоимений первого лица и заменяют их словами *the present writer*,

the present reviewer.

Местоимение третьего лица множественного числа *they* приобретает эмоциональность, когда оно употреблено независимо: *All the people like us are We, and everyone else is they* (R.Kipling). Своеобразие заключается в том, что *they* ничего не замещает, а просто указывает на то, что действие производится группой лиц, не включающей собеседника или говорящего, который как бы отгораживается от этих *they*.

В предсмертном монологе героя Э. Хемингуэя *you* относится к самому герою, т.е. использовано в сфере действия местоимения первого лица, в то же время оно сохраняет и свое прямое значение, т.е. вызывает читателя на сопереживание и противопоставляет героя и читателя «им».

«*You kept from thinking and it was all marvellous. You were equipped with good insides so that you did not go to pieces that way that most of them had, and you made an attitude that you cared nothing for the work*

you used to do now, that you could no longer do it. But, in yourself, you said that you would write about these people; about the very rich; that you were really not of them but a spy in their country; that you would leave it and write of it and for once it would be written by someone who knew what he was writing of. But he would never do it...» (E. Hemingway. *The Snows of Kilimanjaro*)

Указательные местоимения *this* и *that* указывают на предметы, выделяя их из класса им подобных, и отсылают к упомянутым ранее предметам, понятиям и т.д., которые могут быть выражены словами или предложениями. Если такой функции у них в тексте нет и они ни к чему не отсылают и не выделяют предмет из класса ему подобных, указательные местоимения имеют эмотивную силу.

Robert: I'm sorry, but I must know this. Was that something to do with that missing five hundred pounds?

Gordon (excitedly): Oh — for God's sake — don't drag that money into it! We don't want all that all over again.

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

В данном примере в *that missing five hundred pounds* было бы достаточно определенного артикля, а дальше перед словом *money* даже артикля могло бы не быть. Употребление *that* указывает на взволнованность говорящих.

Джордж Диллон, пользуясь добротой миссис Элиот, живет за ее счет и в ее семье, вместо благодарности отчаянно презирая все, что его окружает.

George: Oh, don't be so innocent, Ruth. This house! This room! This hideous. God-awful room!

Ruth: Aren't you being just a little insulting?

George: I'm simply telling you what you very well know. They may be your relations but have you honestly got one tiny thing in common with any of them? These people —

Ruth: Oh, no! Not «these people»! Please — not that!

(J. Osborne and A. Creighton, *The Epitaph for George Dillon*)

«These people» звучит уже просто оскорбительно, и Руфь прерывает Джорджа.

This и *that* могут выражать как раздражение и гнев, так и насмешку, веселость.

Избыточная демонстрация — признак фамильярно-разговорного стиля: *They had this headmaster, this very cute girl.*

Указательные местоимения могут использоваться вместо личных, создавая эмфазу.

Особенно экспрессивны указательные местоимения в сочетании с притяжательными местоимениями в постпозиции: *that ring of yours, that brother of mine, this idea, of his.*

Следующая ступень усиления получается при включении эпитета. Эпитет может быть выражен прилагательным: *this lovely ring of yours, that old ramshackle house of his, that wretched puppy of yours.*

Стилистически нейтральные притяжательные местоимения выражают принадлежность или служат определителем существительных,

обозначающих, например, части тела, предметы одежды и другие личные вещи, еду и т.д., что является характерной особенностью английского языка, в то время как во французском и немецком языках употребляется в этих случаях определенный артикль. Но притяжательные местоимения (преимущественно *your*) оказываются эмоциональными и эмфатическими, когда они относятся к чему-нибудь, что не принадлежит собеседнику, но связано с ним эмоционально, нравится ему или часто им упоминается.

Betty: You couldn't even be generous though you'd given your precious Martin everything we'd got.

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

Эмфатичными и эмоциональными могут быть и другие местоимения, причем условием эмоциональности всегда является нарушение обычной связи с референтом.

§ 5. Разные способы усиления прилагательных

Единственная грамматическая категория, присущая в современном английском языке прилагательным, — это категория сравнения. Она передает степень интенсивности выраженного прилагательным признака и, следовательно, очень близка к стилистической категории экспрессивности. Это особенно справедливо для **элятива**, грамматическое значение которого — безотносительно большая мера признака: *a most valuable idea, the sweetest baby, the newest fashion of all*.

В помощь превосходной степени прилагательного и наряду с ней для выражения элятива используются и другие средства синтаксического порядка. Сравните: *the sweetest baby :: the sweetest of babies; a foolish wife :: a foolish, foolish wife :: a most foolish wife :: the most foolish of wives :: my fool of a wife :: my wife is foolishness herself :: she is as foolish as can be :: is she as foolish as all that?*

В фамильярно-разговорном стиле или просторечии возможно усиление

при помощи that: She is that foolish.

В литературно-разговорном стиле эмоционально-оценочный компонент вводится при парном употреблении с оценочными словами: nice and warm, good and strong.

Mrs Elliot: Oh, Josie, you are a naughty girl, you really are. I was hoping you'd have everything nice and clean and tidy when I came in.

(J. Osborne and A. Creighton. *The Epitaph for George Dillon*)

Пример этот повышено экспрессивен и по своему синтаксическому рисунку, и благодаря обилию усилителей.

Категория сравнения охватывает только качественные и количественные прилагательные. Употребление сравнительной или превосходной степени для остальных прилагательных, которым эта категория несвойственна, сообщает прилагательному большую экспрессивность: You cannot be deader than the dead (E. Hemingway).

Подобным же образом, поскольку синтетические формы степеней сравнения свойственны только односложным и немногим двусложным прилагательным, отклонения от этого правила могут иметь стилистическую функцию. В следующем примере форма *curiouser* забавляет читателя и одновременно выдает волнение маленькой героини, что подчеркивается в авторских комментариях: «Curiouser and curiouser!» cried Alice (she was so much surprised that for the moment she quite forgot how to speak good English) (L. Carroll. *Alice in Wonderland*).

(Нарушение валентности в виде соединения суффикса превосходной степени с основой существительного экспрессивно, комично и хорошо запоминается, т.е. удовлетворяет основным требованиям языка рекламы. В приведенном ниже примере своеобразный элитив создан за счет двойного нарушения валентности: the orangemostest drink in the world.

Важную стилистическую роль играет нарушение предметно и отнесенности и, соответственно, изменение валентности в смещенном эпитете. В стихотворении У.Б. Йетса «Леда и лебедь» прилагательное white

отнесено не к самому лебедю, а к его движению — white rush. Сравните: the shrill girls, his hungry ribs and shoulders.

Аналогичное повышение экспрессивности наблюдается и в разговорной речи. Прилагательное idiotic характеризует умственные способности человека и должно было бы сочетаться с существительным лица. Однако оно часто сочетается с названиями предметов, передавая раздражение говорящего: My idiotic shoe-laces are undone.

Сравнивая разные лексико-грамматические разряды прилагательных с точки зрения их коннотативных возможностей, нетрудно заметить, что качественные прилагательные богаче коннотациями, чем однокоренные с ними относительные: glass:: glassy; gold :: golden и т.д.

§ 6. Стилистические возможности глагольных категорий

Выше, в связи с анализом местоимений, мы получили представление о стилистическом эффекте транспозиций в области категории лица. Но глагол имеет более развитую систему словообразования и большее число грамматических категорий, чем какая-либо другая часть речи. Соответственно априори можно утверждать, что его стилистический потенциал должен быть значительным.

Можно, по-видимому, утверждать, что важным средством экспрессии здесь служит также **транспозиция**. Известно, например, что в живом, эмоциональном повествовании о событиях, происходивших в прошлом или ожидаемых в будущем, употребляют так называемое настоящее историческое. К. Бругман и О. Есперсен употребляют термин «настоящее драматическое». Настоящее драматическое создает своего рода художественную иллюзию — о прошлом рассказывается так, как будто оно разворачивается перед глазами читателя или слушателя.

Аналогичным образом продолженные формы настоящего, прошедшего и будущего нередко употребляются в случаях, когда по характеру действия

следовало бы употребить неопределенную форму.

И Продолженные формы более эмоциональны. Они могут выражать мимолетное раздражение собеседников. В уже упоминавшемся разговоре Руфи и Джорджа Диллона эмоциональность этой сцены выявляется многими лингвистическими чертами, в том числе употреблением видо-временных форм глагола:

Ruth: You're burning yourself out. And for what?...

George: You don't even begin to understand — you're no different from the rest. Burning myself out! You bet I'm burning myself out! I've been doing that for so many years now — and who in hell cares?

Продолженная форма употребляется здесь для действий, раскрывающих характер персонажа и далеко не безразличных для говорящего.

Настоящее продолженное употребляется в разговоре также для выражения удивления, недоверия, возмущения словами собеседника, причем может использоваться повтор: Burning myself out! You bet I'm burning myself out! Сравните также: Everybody's being so damned considerate (I. Shaw. *The Young Lions*).

Джимми Портер негодует на то, что ему приходится торговать в ларьке:

Jimmy: One day when I'm no longer spending my days running a sweet-stall, I may write a book about us all. (J. Osborne. *Look Back in Anger*)

Экспрессивность возникает здесь одновременно и на лексическом и на грамматическом уровнях. Экспрессивно уже само сочетание to spend one's days; экспрессивно и употребление продолженной формы, которая по ситуации необязательна.

Если ирония и недовольство выражаются переспросом, вопросительная форма сочетается со специальной интонацией: You're not really suggesting that... are you? You're not trying to convince me that...?

Негодование выражается имитацией недоверия. Слушатель делает вид,

что не может поверить своим ушам.

Коннотативность видо-временных форм зависит от контекста.

Иногда продолженная форма благодаря своей эмоциональности оказывается более мягкой и вежливой, чем простое настоящее. Добрая миссис Элиот мягко говорит: *I'd better show you the way. He's not feeling so good today.*

Все рассмотренные случаи транспозиции имели эмоциональную выразительность, но транспозиция может также иметь и функционально-стилистический характер. В речевой характеристике героев может встретиться характерное для просторечия употребление формы *I, he, we ain't* или *I says*, и это при рассказах об уже минувших событиях; или форма единственного числа *has, is, was* при подлежащем во множественном числе: *Times has changed*. Транспозиция может быть двойной, т.е. касаться форм и времени и числа, или одинарной — только времени, только лица.

Например (в той же пьесе):

Josie: Well, I'm doing it, aren't I? или:

Percy: ...But what about me? I'm going to look a proper bloody fool, aren't I?

В последнем примере интересно отметить, что Перси сперва в соответствии с литературной нормой употребляет обычную форму первого лица единственного числа, а в альтернативной части вопроса — форму множественного числа *are*.

Для перфектной формы глагола в просторечии характерен пропуск вспомогательного глагола: *You done me a hill turn: you done me hout of a contrac* (B. Shaw). В глаголах, где форма второго причастия совпадает с формой прошедшего времени, это ведет к омонимии и даже слиянию перфекта и имперфекта.

Различные функции могут иметь в художественном тексте архаичные глагольные формы. Они могут создавать колорит отдаленной эпохи или придавать торжественно-возвышенную окраску, или, напротив,

соответствовать просторечию, поскольку эти старые формы сохранились в диалектах.

Для глагола в этом плане важны ставшие архаичными уже в XVII в. формы 2-го лица единственного числа настоящего времени на -st: dost, knowest, livest, hast; -th — для 3-го лица единственного числа: doth, knoweth, liveth; и в прошедшем времени: hadst, didst.

Грамматические формы сами по себе не отличаются образностью, но могут получить ее при повторе. Подобно тому как слово не равно самому себе в эмоционально-экспрессивном отношении, если оно повторено несколько раз, так и грамматические формы получают стилистическую значимость при повторении и вообще при необычном распределении. В рассматриваемой нами сфере глагола особенно интересно в связи с этим обратить внимание на глаголы и глагольные формы с модальным значением. Понятно, что модальные значения особенно важны для стилистики уже потому, что передают отношение говорящего к сообщаемому: усиленное утверждение, вопрос, сомнение, отрицание, желательность, долженствование и т.д. Как модальные глаголы can, may, must, ought, shall, will, так и модальные частицы just, only и модальные слова заслуживают при толковании текста самого пристального внимания.

Для того чтобы уяснить себе это, рассмотрим только один частный, но достаточно характерный случай, а именно употребление shall в настойчивом утверждении. Заглавие стихотворения Д. Томаса *And Death Shall Have No Dominion* выразительно формулирует его основную тему. Это спор поэта со смертью. Стихотворение состоит из трех строф, по девять строк каждая. Предложение *And death shall have no dominion* повторяется и в начале, и в конце каждой строфы. Такой кольцевой повтор выделяет основную мысль стихотворения и подчиняет ей архитекtonику целого, так что все остальное становится развитием этой мысли. Мы рассмотрим только первую строфу. В ней говорится, что после смерти человек сливается с природой. Как бы ни было трагично положение человека в момент смерти, эта трагедия будет

преодолена: безумным будет возвращен разум, а утонувшие поднимутся из глубин. Смерть не властна над ними — они будут жить в новой форме бытия. Трактовка смерти здесь не мистическая, а философская. Поскольку человек рассматривается как часть природы, он не исчезает бесследно. Рождение и смерть человека суть формы слияния его с природой. Сложно переплетающиеся образы первой части строфы раскрывают единство рождения и смерти.

AND DEATH SHALL HAVE NO DOMINION

And Death shall have no dominion.

Dead men naked they shall be one

With the man in the wind and the west moon;

When their bones are picked clean and the clean bones gone,

They shall have stars at elbow and foot;

Though they go mad they shall be sane,

Though they sink through the sea they shall rise again;

Though lovers be lost love shall not:

And death shall have no dominion.

Глагол *shall*, как известно, не чисто модальный. Древнеанглийский глагол *sceal* означал долженствование. В современном английском *shall* употребляется в качестве вспомогательного глагола будущего времени и, как правило, сохраняет модальность, будучи употреблен в будущем времени не для первого лица. Однако это правило соблюдается не очень строго. В приведенной строфе *shall* повторено восемь раз и тем самым дано крупным планом, получает большую экспрессивность и актуализирует все заложенные в нем модальные возможности. Строфа похожа на пророчество и торжественное обещание. Особое распределение в контексте наделяет *shall* высокой экспрессивностью, и выражаемое им долженствование и настойчивое утверждение доминируют в этом стихотворении с большой силой.

Экспрессивность этого *shall* поддержана богатой конвергенцией.

Помимо повторов, назовем анафорические параллельные конструкции в шестой, седьмой и восьмой строках и антитезу светлого и мрачного (сравните антонимы: mad :: sane, sink :: rise).

§ 7. Наречия и их стилистическая функция

Общих исследований стилистических функций наречий в литературе пока нет, но существуют интересные частные наблюдения.

Так, Н.С. Бухтиярова, опираясь на данные других авторов — лингвистов и литературоведов, сравнивает использование лек-сико-семантических вариантов слова now в научной и художественной прозе¹. В научных текстах now служит средством связи в ходе логического рассуждения. Оно может означать *далее, итак, в данной работе, в последующем, ниже*.

В книге Н. Винера находим следующий пример подобного употребления: «Now there is no normal process except death which completely clears the brain from all past impressions; and after death it is impossible to set it going again».

В художественной литературе now может играть большую роль в создании временного плана повествования. Вслед за М.О. Мендельсоном и В. Кожинным Н.С. Бухтиярова исследует функцию now в романе Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» и трактует now как метроном драматического действия романа. Вся жизнь героя до выполнения задания как бы подчинена этому основному моменту now. К этому следует добавить, что now вообще одно из излюбленных ключевых слов Э. Хемингуэя, для произведений которого характерно сложное переплетение временных планов настоящего, прошедшего и будущего, как и в следующем примере из рассказа *In Another Country*.

Another boy who walked with us sometimes and made us five wore a black silk handkerchief across his face because he had no nose then and his face was to

be rebuilt. He had gone out to the front from the military academy and been wounded within an hour after he had gone to the front line for the first time. They rebuilt his face, but he came from a very old family and they could never get the nose exactly right. He went to South America and worked in a bank. But this was a long time ago, and then we did not any of us know how it was going to be afterward. We only knew then that there was always **the** war, but that we were not going to it any more.

Текст насыщен наречиями и темпоральными словосочетаниями. Наречие *then (в то время)* подчеркнуто отделяет время повествования от времени, в котором происходит действие самого рассказа. Сложное переплетение того, что было до и после, создаваемое в этом отрывке взаимодействием осуществляющего ретроспекцию *then* и наречий *afterward, always, not any more* и видо-временными формами глагола, играет важную роль в передаче психологического состояния героев и описании их судьбы. Пять молодых раненых офицеров оказались на переломе между прошлым и будущим. В прошлом — искалечившая их война. Война тогда еще шла, но они в ней участвовать Уже не могли. Будущее — неопределенно и тревожно: как все будет потом (*afterward*), они не знали. Другими словами, в отражении нескольких временных пластов читатель видит судьбу Потерянного поколения. Особо, но уже в лексикологическом Plane следует остановиться на наречии *never*. На первый взгляд Может показаться, что оно десемантизировано и темпоральное ³ значение вытеснено экспрессивным. ЛСВ имеет разговорную стилистическую коннотацию. Контекст как будто подтверждает это: *they could never get the nose exactly right (никак не могли добиться нужной формы)*. Однако, привлекая более широкие контекстуальные указания, читатель видит, что сохраняется и прямое значение с присущими ему ассоциациями безнадежности.

В заключение главы о морфологических стилистических средствах необходимо отметить, что этой проблематике до сих пор должного внимания не уделялось. Между тем современное представление о языке как о

Размещено на <http://www.allbest.ru/>

многоступенчатой иерархической системе, все уровни которой тесно взаимосвязаны, требует комплексного исследования затронутых в этой главе вопросов.

§ 1. Общие замечания

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

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

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

«But why should two people stay together and be unhappy?» the barmaid was saying. «Why? When they can get a divorce and be happy?» «Because marriage is a sacrament,» replied the stranger. «Sacrament yourself!» the barmaid retorted contemptuously.

(A. Huxley. *Point Counter Point*)

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

Каждому функциональному стилю свойственны свои особенности синтаксических построений, свои типичные конструкции, которые вводятся в художественное произведение и взаимодействуют в нем со специальным стилистическим эффектом. Для разговорной речи, например, характерны избыточность синтаксического построения, перераспределение границ предложения, эллиптические предложения, смещенные конструкции, в которых конец предложения дается в ином синтаксическом строе, чем начало, и, наконец, обособленные друг от друга элементы одного и того же высказывания. Все эти черты используются для передачи прямой речи: *Boy, did I gallop! With those three sons of Africa racing after me and hissing!* (K. Machines. *Absolute Beginners*).

Полуотмеченные структуры (см. с. 136—151) а *grief ago* представляют собой другой частный случай расхождения между ситуативно обозначающим и традиционно обозначающим. Их следует отличать от случаев транспозиции, где одна существующая в языке структура заменяется другой, также существующей, но характерной в другом употреблении или значении. Так же, как в морфологии, транспозиция в синтаксисе создает дополнительные коннотации. В морфологии, например, первое лицо множественного числа может быть употреблено в значении первого лица единственного числа, создавая разные коннотации. Такова функционально-стилистическая коннотация королевского «мы» в знаменитом *We are not amused* королевы Виктории. Подобным же образом и в синтаксисе одна форма может употребляться в значении, обычно присущем другой форме. Риторический вопрос, например, является по смыслу эмфатическим утверждением или отрицанием: *Men will confess to treason, murder, arson, false teeth or a wig. How many of them will own up to a lack of humour?* (F. Colby. *Essays*). Вопросительная форма подчеркивает уверенность автора в том, что в отсутствие чувства юмора сознаться никто не захочет. Усиленное воздействие на читателя основано на том, что он включается в рассуждение, должен сам принять решение.

Понятия полумеченных структур и транспозиции являются достижениями современной лингвистики. Традиционная стилистика их не знала. Там синтаксические построения, усиливающие экспрессивность высказывания, называются риторическими фигурами, фигурами речи или выразительными средствами.

В работах М.Д. Кузнец и Ю.М. Скребнева¹ эти риторические фигуры сгруппированы в соответствии с представленными в них типами отклонения от нормы. Сохраняя предложенный этими авторами принцип, мы в дальнейшем рассмотрим расхождения традиционно и ситуативно означающего в несколько ином порядке, а именно:

1. Необычное размещение элементов, т.е. прежде всего, разные виды инверсии.
2. Переосмысление, или транспозиция, синтаксических конструкций.
3. Введение элементов, которые новой предметной информации не дают (например, разные виды повторов).
4. Пропуск логически необходимых элементов: асиндетон, эллипсис, умолчание, апозиопезис и т.д.
5. Нарушение замкнутости предложения: анаколуф, вставные конструкции.

§ 2. Необычное размещение элементов предложения — инверсия

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

В английском языке у каждого члена предложения, как известно, есть обычное место, определяемое способом его синтаксического выражения, связями с другими словами и типом предложения. Нарушение обычного порядка следования членов предложения, в результате которого какой-нибудь элемент оказывается выделенным и получает специальные

коннотации эмоциональности или экспрессивности, называется **инверсией**. Инверсия определяется положением синтаксически связанных между собой членов предложения относительно друг друга. Изменение порядка слов не может быть неограниченным, оно подчинено некоторым правилам, т.е. используются далеко не все возможные размещения, а только некоторые. Так, например,

подлежащее может следовать за глаголом, но артикль и указательное местоимение должны обязательно предшествовать тому существительному, к которому они относятся.

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

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

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

«White! He turned as white as a woman.»

(K. Mansfield. *Lady's Maid*)

Специальной синтаксической формой усиления в подобных случаях служит конструкция it is flowers that, it was flowers that. Такие конструкции называют **эмфатическими**. В рассмотренных примерах девушка сначала

называет предмет, особенно ее волнующий (цветы), называет то, что ее больше всего поразило в реакции молодого человека (его бледность), а потом поясняет ситуацию.

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

С точки зрения стилистического анализа интересна только инверсия экспрессивного, или эмоционального, или стилистически функционального характера, а не всякое необычное размещение слов. Условность деления на изобразительные и выразительные средства обнаруживается и здесь. В начале главы указывалось, что синтаксические средства имеют по преимуществу выразительную функцию, но они могут быть и изобразительными. Так, многочисленные случаи инверсии в «Приключениях Алисы в стране чудес» передают стремительность действия в описываемых событиях: .

She felt that she was dozing off, and had just begun to dream that she was walking hand in hand with Dinah... when suddenly, thump! thump! down she came upon a heap of sticks and dry leaves, and the fall was over.

Alice was not a bit hurt, and she jumped up on her feet in a moment: she looked up, but it was all dark overhead; before her was another long passage, and the white rabbit was still in sight, hurrying down it. There was not a moment to be lost: away went Alice like the wind.

(L. Carroll. *Alice in Wonderland*)

Инверсия в случаях down she came и away went Alice показывает неожиданность падения и стремительность бега Алисы и потому является стилистически релевантной. Иначе обстоит дело с инверсией before her was another long passage. Она является результатом того, что предложение начинается с обстоятельства места. Порядок слов соответствует движению от данного к новому, от **темы** к **реме**, т.е. соответствует актуальному членению

предложения и, следовательно, оказывается стилистически нейтральным. В тех случаях, когда такой порядок нарушен, т.е. при начальном положении **ремы**, ее, как **логический предикат**, выделяет усиленное ударение, что превращает интонацию в эмфатическую. Экспрессивность, следовательно, возникает при этом по тому же принципу расхождения между узуально и ситуативно обозначающим.

Инверсия может получить экспрессивность также в случаях, когда она вызывает представление о тех контекстах, для которых соответствующее расположение слов является обычным. Так, например, в английской поэзии прилагательное может не только, как это обычно и для прозы, предшествовать определяемому существительному, но и следовать за ним: *Worried by silence, sentries whisper, curious, nervous. But nothing happens* (T.S. Eliot). Постпозиция прилагательного в прозе придает стилю торжественность, приподнятость или музыкальность.

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

Рассмотрим некоторые типические случаи инверсии.

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

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

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

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

3. Определение, выраженное прилагательным или несколькими прилагательными, при постановке его после определяемого придает высказыванию торжественный, несколько архаизированный, приподнятый характер, организует его ритмически, может акцентироваться наречиями или союзами и даже получает оттенок предикативности: *Spring begins with the first narcissus, rather cold and shy and wintry (D.H. Lawrence); In some places there are odd yellow tulips, slender, spiky, and Chinese-looking (D.H. Lawrence).*

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

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

Поскольку в сложном предложении нормальным порядком следования частей является предшествование главного предло-

жения, то средством эмфазы может быть выдвижение на первое место придаточного предложения, как в словах узнавшего всю правду и совершенно отчаявшегося Роберта: *Whether she changes or doesn't change now I don't care (J.V. Priestley).*

Стилистическую инверсию, которая, как указывалось выше, подчиняется известным ограничениям, зависящим от системы языка, следует отличать от нарушений обычного порядка слов в речи персонажей-

иностранцев. Такие нарушения используются, например, Э. Форстером, Э. Хемингуэем, А. Уэскером и многими другими авторами в речевых характеристиках.

§ 3. Переосмысление, или транспозиция, синтаксических структур

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

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

В пьесе П. Шафера «Упражнение для пяти пальцев» простоватый, но прямодушный мебельный фабрикант Стэнли и его жена, мещанка, полная претензий на высокую культуру и вкус, борются за влияние на

девятнадцатилетнего сына Клайва. В приведенном ниже диалоге можно рассмотреть разные типы вопросов с прямым порядком слов:

Louise (brightly, putting her husband in his place): Who was in it, dear?

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

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

Clive: What?

Stanley: People having their eyes put out.

Clive: I don't know what «cultured» means. I always

thought it has something to do with pearls. *Louise:* Nonsense, you know perfectly well what your

father means. It's not people's eyes, Stanley; it's

poetry. Of course I don't expect you to understand. *Stanley (to Clive):* And this is what you want to study at Cambridge,

when you get up there next month? *Clive:* Yes, it is, more or less.

Stanley: May I ask, why?

Clive: Well, poetry's its own reward, actually — like virtue.

All art is, I should think. *Stanley:* And this is the most useful thing you can find to

do with your time?

Clive: It's not a question of useful.

Stanley: Isn't it?

Clive: Not really.

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

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

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

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

Риторический вопрос встречается во всех стилях речи, но имеет в каждом из них несколько специфическую функцию. LVII сонет Шекспира о беспредельной преданности возлюбленной начинается с эмоционального вопроса, который в действительности является утверждением:

Being your slave, what should I do but tend
Upon the hours and times of
your desire?

С.Я. Маршак и переводит его утверждением:

Для верных слуг нет ничего другого,
Как ожидать у двери госпожу.

Синтаксическая форма оригинала больше передает ироническую грусть и нежность.

В известной парламентской речи Дж. Байрона против билля о смертной казни для разрушителей машин ораторское использование риторических вопросов выражает едкий сарказм, негодование и вместе с тем соответствующую ситуации приподнятость.

В пьесе «Святая Иоанна» Б. Шоу дает остросатирическую характеристику английскому лжепатриотизму, когда каноник «с бычьей шеей» восклицает: «How can what an Englishman believes be heresy? It is a contradiction in terms.» Эмфатическое утверждение в данном случае принадлежит не автору, а персонажу.

В разговорном стиле речи и соответственно в драматическом диалоге риторический вопрос передает иронию, насмешку, возмущение и осложняется расчлененной формой:

Gordon: Well, I don't see it. And I know Betty better than
you do. *Fredda (bitterly):* You know everybody better than anybody else
does,

don't you? *Gordon:* You would say that, wouldn't you? I can't help it if
Martin liked me better than he liked you.

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

Характер риторического вопроса здесь более сложный. Фреда и Гордон ревнуют Мартина друг к другу. Фреда обижена утверждением Гордона,

будто он лучше знал Мартина, чем она, и был к нему ближе; именно об этом говорит ее вопрос, подчеркивающий самообольщение Гордона. Его встречный вопрос парирует иронию Фреды. Реплика Гордона *you would say that* соответствует русскому *это в твоём духе, это так на тебя похоже*.

Использованный в расчлененном вопросе глагол имеет очень большое значение для характера передаваемой эмоции. Сравнивая *You do speak English, don't you?* и *You can speak English, can't you?*, мы видим, что во втором случае не только выражается надежда, что спрашиваемый говорит по-английски, но и заранее неодобрительно оценивается случай отрицательного ответа. Введение вопроса союзом *or* говорит о неуверенности говорящего, о его сомнениях в правильности предположения: *You can speak English... or can't you?*

В тех случаях, когда в расчлененном вопросе имеется перекрестное употребление утвердительной и отрицательной формы, говорящий предлагает собеседнику выразить согласие со сказанным. Если такого перекрестного употребления нет, вопрос имеет подбадривающий или, напротив, саркастический характер: *So you are that very person, are you?*

Разновидности расчлененных вопросов хорошо изучены, и мы остановились здесь на них только для того, чтобы подчеркнуть, что синтаксис разговорной речи располагает большим разнообразием форм вопроса, которые в других стилях неупотребительны.

В научном стиле речи важную роль играет использование вопроса, похожего на риторический вопрос, но не вполне тождественного ему. Это вопрос, сопровождающийся ответом и вовлекающий читателя в рассуждение автора, заставляющий его думать вместе с ним. Приблизительно то же самое, хотя и с большей долей эмоциональности, происходит в публицистическом тексте. Поэтому ниже приводится отрывок из уже цитированной книги Н. Винера, который трактует тему, общую для науки и публицистики, и может служить иллюстрацией обоих стилей:

There is nothing more dangerous to contemplate than World War III. It is

worth considering whether part of the danger may not be intrinsic in the unguarded use of learning machines. Again and again I have heard the statement that learning machines cannot subject us to any new dangers, because we can turn them off when we feel like it. **But can we?** To turn a machine off effectively, we must be in possession of information as to whether the danger point has come. The mere fact that we have made the machine does not guarantee that we shall have the proper information to do this. This is already implied in the statement that the checker-playing machine can defeat the man who has programmed it, and this after a very limited time of working in. Moreover, the very speed of operation of modern digital machines stands in the way of our ability to perceive and think through the indications of danger... (N. Wiener. *Cybernetics*)

Рассуждение начинается с риторического по форме вопроса, который делает читателя активным, заставляет его задуматься над новым аспектом основной проблемы современности. Затем приводится широко распространенное и беспечное заявление о том, что машину всегда можно выключить, и, наконец, прямой вопрос ставит это утверждение под сомнение, а ответ на вопрос показывает его несостоятельность. Так, еще один из великих ученых современности предупреждает о том, как опасен джинн, выпущенный из бутылки науки.

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

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

§ 4. Транспозиция синтаксических структур с ограниченными возможностями лексического и морфологического варьирования

После рассмотрения транспозиции утверждения и вопроса логично обратиться к транспозиции отрицания и к подразумеваемому отрицанию и рассмотреть случай, когда эмфатическое отрицание выражается предложениями, в которых нет отрицательных слов. Эти случаи целесообразно назвать транспозицией структур с ограниченными возможностями лексического и морфологического варьирования. Их своеобразие не исчерпывается тем, что отрицание в них выражено без помощи отрицательных слов. Свобода переосмысления здесь далеко не так велика, как в риторических вопросах или вопросах с прямым порядком слов. Уже О. Есперсен отмечал их идиоматичность¹, и некоторые из них могут рассматриваться как единицы постоянного контекста, в которых возникает фразеологически связанное значение одного из компонентов. Число таких образований не очень значительно, и встречаются они преимущественно в разговорном стиле речи. «Did you give her my regards?» I asked him. «Yeah.» The hell he did, the bastard (J. Salinger. *The Catcher in the Rye*).

Приводя примеры таких переосмыслений, М.Д. Кузнец и Ю.М. Скребнев справедливо отмечают их преимущественно иронический характер,

восклицательную форму предложения и структурную зависимость от предшествующего высказывания собеседника¹. Следовательно, здесь одновременно происходит и транспозиция повествовательных и повелительных предложений в восклицательные. Вот некоторые из приведенных этими авторами примеров:

Pickering (slowly): I think I know what you mean, Mrs Higgins. Higgins: Well, dash me if I do!

(B. Shaw)

Catch you taking liberties with a gentleman!

(B. Shaw)

Последний пример заслуживает особого внимания. Фразеологический словарь указывает *catch me, catch me at it, catch me doing this* как разговорное выражение, которое соответствует русскому *ни за что!* В этом значении глагол *catch* употребляется только в повелительном наклонении. Интересно, что очень похожие образования: *catch somebody bending (застать кого-либо врасплох), catch somebody napping, tripping (застать врасплох или поймать ни ошибке)*— могут употребляться в любых формах без отрицательного значения, но приобретут такое значение, будучи употреблены в повелительной форме: *Catch him tripping! Его на ошибке не поймаешь!*²

Следует отметить, что формы повелительного наклонения наиболее богаты возможностями экспрессивного смещения значения и в русском языке. Сравните: *Ну да, рассказывай!* (выражающее недоверие и несогласие) или *Дождись!* (ироническое осуждение бесполезной надежды). Для современного русского языка экспрессивно-ироническое переосмысление утвердительных конструкций изучено и описано Д.Н. Шмелевым, который рассматривает такие конструкции, как *Стану я пса кормить! Очень нужно с ним советоваться! Есть о чем жалеть! Много ты знаешь! Хорош друг! Велика важность! Я тебе поговорю!* и т.д.¹

Д.Н. Шмелев рассматривает такие случаи как интонационно-связанные варианты и разграничивает свободные синтаксические конструкции и

фразеологические схемы, в которых становится невозможной или очень ограниченной синонимическая замена опорных слов. Различные эмоциональные смещения могут также связываться с ограничениями в грамматических формах с фиксированным порядком слов. Так, прилагательное *хороший* употребляется для отрицательной оценки обязательно в краткой форме и в постпозиции: *Хорош друг! А глагол найти* — только в прошедшем времени: *Нашел за кого заступиться! Нашел время! Нашел дурака!*

Экспрессивно-ироническое переосмысление может быть связано со смещением синтаксических значений. Так, предложение: *As if I ever stop thinking about the girl* (B. Shaw) уже не передает значения придаточного предложения степени и сравнения, и вряд ли можно согласиться с М.Д. Кузнец и Ю.М. Скребневым, которые его так называют.

Сравните также пример О. Есперсена: *If this isn't Captain Donnithorne a-coming into the yard!* (G. Eliot). Здесь прямое и косвенное отрицание взаимно погашаются, в результате смысл утвердительный — *Идет капитан Д.!* Переосмыслению способствуют подкрепляющие отрицание частицы, междометия и модальные слова: *Did he give you the money? — The hell he did! Doesn't it tempt you? — Tempt me, hell!* Сравните аналогичное употребление: *like hell, dash me, the deuce, damn* и т.д. Здесь выпадают ясные из контекста слова (местоимения, вспомогательные глаголы), но не экспрессивные элементы «*Shut up, Michael. Try and show a little breeding.*» — «*Breeding be damned. Who has any breeding, anyway, except bulls?*» (E. Hemingway)².

Можно заметить некоторые более или менее устойчивые модели конструкций, которым такое переосмысление свойственно.

Д.Н. Шмелев предлагает называть подобные конструкции в русском языке фразеологическими схемами. Термин можно принять и для английского языка, поскольку в этих случаях наблюдаются некоторые специфически фразеологические черты постоянства синтаксического, морфологического или лексического контекста при переосмыслении.

Выше уже приводился пример с глаголом catch в повелительном наклонении. Говорящий не предлагает совершить названное действие, а предупреждает о его невозможности: catch me! при этом означает *меня на этом не поймать*.

Экспрессивно-ироническое переосмысление можно отметить и в репликах с употреблением формы будущего времени со специфическим угрожающим передразниванием и своеобразным подобием конверсии при образовании окказионального неологизма: «Lower it gently, it's a work of art» — «I'll work-of-art you!» (A. Wesker).

Для иллюстрации этого последнего явления иронического преобразования слова ниже приводится довольно значительный отрывок из начала ирландской сказки Стивенса, где эта структура является частью большой конвергенции.

THE STORY OF TUAN MAC CAIRILL

Finnian, the Abbot of Moville, went southwards and eastwards in great haste. News had come to him in Donegal that there were yet people in his own province who believed in gods that he did not approve of, and the gods that we do not approve of are treated scurvily, even by saintly men.

He was told of a powerful gentleman who observed neither Saint's Day nor Sunday.

«A powerful person!» said Finnian.

«All that,» was the reply.

«We shall try this person's power,» said Finnian.

«He is reputed to be a wise and hardy man,» said his informant.

«We shall test his wisdom and his hardyhood.»

«He is,» that gossip whispered — «he is amagician.»

«I will magician him,» cried Finnian angrily. «Where does that man live?»

He was informed and he proceeded in that direction without delay.

In no great time he came to the stronghold of the gentleman who followed ancient ways, and he demanded admittance in order that he might preach and prove

the new God, and exercise and terrify and banish even the memory of the old one; for to a god grown old Time is as ruthless as to a beggarman grown old.

Время действия — период насаждения христианства в Ирландии. Повествование пронизано тонкой иронией, которая в значительной мере зависит от чисто языковых средств.

Тема отрывка — центральная для всей истории ирландского народа проблема религиозной нетерпимости. Ирония по отношению к нетерпимости и действиям аббата Финниана раскрывается в этом небольшом отрывке очень полно с интенсивной конвергенцией многих стилистических приемов. Немалая роль в этой конвергенции принадлежит транспозиции повествовательного предложения с глаголом в форме будущего времени в предложение восклицательное. Правда, после *I will magician **him*** нет восклицательного знака, но лексический комментарий: *cried **Finnian** angrily* указывает на то, что предложение выражает эмоцию.

Но рассмотрим отрывок последовательно. Читателястораживают в первом же предложении однородные обстоятельства к сказуемому (*went southwards and eastwards in great haste*). В следующей фразе тема нетерпимости подчеркнута подхватом: *people **in** his own province who believed **in** gods he did not approve of, and the gods that we do not approve of are treated scurvily, even by saintly men*. Кроме того, структура фразы своей разговорной окраской с предлогом в постпозиции и семантическая гетерогенность слов *approve* и *gods*, *treat* и *gods* дают резкое снижение темы, которое тем более заметно и забавно, что сентенции придан предельно обобщенный характер. Затем следует диалог, моделированность которого никак не может ускользнуть от внимания читателя. В нем чередуются сообщения о силе противника с торжественными декларациями Финниана, и читатель уже готов к третьему столь же высокопарному заявлению. Ожидание его обмануто — услышав, что могущественный противник еще и колдун, т.е. заклятый враг церкви, Финниан совсем выходит из себя и срывается на фамильярно-разговорное: *I will magician him* (Я ему покажу

колдовать). Это тем более смешно, что подобный синтаксис является явным анахронизмом, он характерен для современного английского языка и в сказке звучит пародийно.

Сравнивая три внешне похожие реплики Финниана: we shall **try** this person's power, we shall test his wisdom и I will magician **him**, можно видеть механизм транспозиции повествовательного предложения в восклицательное. Значение угрозы содержится и в первых двух репликах, но там оно опирается на лексический состав высказываний, и лексика употребляется в общепринятых значениях и функции. В последней реплике угрожающий смысл уже не зависит от лексического значения слов, он передается конструкцией, в которой позицию знаменательного глагола занимает неологизм, созданный путем конверсии от слова, вызвавшего гневную или раздраженную реакцию говорящего (в данном случае magician v < magician /;).

Окончание отрывка развивает уже разгаданную читателем тему фанатизма и нетерпимости, в сатирической трактовке которой важную роль сыграла рассмотренная транспозиция, поддержанная другими выразительными средствами: параллелизмом, контрастом высокого и сниженного тона и т.д.

§ 5. Экспрессивность отрицания

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

Экспрессивный потенциал отрицательных конструкций удобно объяснить с теоретико-информационной точки зрения. С точки зрения теории информации информационное содержание каждого сообщения является функцией от вероятности входящих в него элементов. Если

утвердительные и отрицательные предложения имели бы одинаковую вероятность в тексте, т.е. встречались бы одинаково часто, то семантико-синтаксическая характеристика составляющих текст предложений не была бы сама по себе информативной. Но поскольку на самом деле отрицательные предложения встречаются в среднем во много раз реже, чем утвердительные, их появление оказывается особо информативным.

С другой стороны, полезно обратить внимание и на то, что экспрессивность отрицания зависит от его функции указывать ^{на} то, что связи между названными в предложении элементами реально не существует. В результате всякое отрицание подразумевает контраст между возможным и действительным, что и создает экспрессивный и оценочный потенциал (ср. с. 118).

Рассмотрим некоторые примеры: *The rank and file of doctors are no more scientific than their tailors; or their tailors are no less scientific than they* (B. Shaw).

В одном предложении Б. Шоу концентрирует и мысль о том, что от докторов ожидается ученость, а от портных учености не требуется, и утверждение, что в действительности дело обстоит совсем иначе. Сатирическая выразительность поддержана контрастом социального порядка между докторами и портными. Можно к тому же заметить, что, несмотря на научную некомпетентность, доктора имеют весьма завидное имущественное положение, позволяющее им иметь своих постоянных портных. Стилистическая релевантность отрицания в данном случае может быть объективно подтверждена тем, что сатирическая функция, в которой оно участвует, осуществляется целой конвергенцией приемов (параллелизм, подхват, антитеза и т.д.).

There is a point of no return unremarked at the time in most men lives.

(Gr. Greene. The Comedians)

Отрицание позволяет сделать фразу предельно лаконичной и усилить выражение необратимости момента, о котором идет речь.

Рассмотрим компрессию информации, переданной отрицанием в знаменитой фразе леди Макбет: *All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand.*

Весь монолог предельно экспрессивен, но эта строка особенно значительна по многим причинам. Для леди Макбет не существует никаких моральных границ. Из честолюбия и жажды власти она готова на любые злодеяния, лишь бы не осталось видимых улик. Пролить кровь она не боится и после убийства короля Дункана спокойно советует мужу вымыть руки. Но в безумии она одержима одной мыслью — смыть с рук невидимые пятна крови. В короткой фразе сжат огромный запас информации: леди Макбет и в безумии не забывает о своей женской красоте (маленькие ручки), о роскоши, которой она владеет (все ароматы Аравии), и о том, что для нее все кончено — следы преступления остались в самом ее существе. Отрицание противопоставляет все то, чем она владеет и гордится, и то, чем стала она сама, поправ человечность. Присутствие слова *all*, экзотичность и изысканность ассоциаций с ароматами Аравии, несовместимость представлений о нежной женственности и о жестоких преступлениях усиливают экспрессивность строки.

Проблемы отрицания представляют интерес и с точки зрения функциональной стилистики, поскольку имеют свои особенности в разных стилях речи. Двойное отрицание, например, является характерной особенностью просторечия и, соответственно, широко используется в речевых характеристиках: *We aren't no thin red 'eroes, nor we aren't no blackguards too* (R. Kipling).

Представляется, однако, неверным утверждение, что подобное кумулятивное отрицание свидетельствует только о неграмотности говорящего. Оно в то же время экспрессивнее обычного подчеркивает желание говорящего быть совершенно уверенным, что отрицание будет замечено. Подобное многократное отрицание было нормой в древнеанглийском и среднеанглийском, и следует признать, что на этих

стадиях английский был в этом плане выразительнее. Теперь двойное отрицание сохранилось только в норме диалекта.

В разговорном стиле речи отрицание может иметь разные экспрессивные функции и передавать разные психологические состояния. Так, отрицательная конструкция вместо необходимой утвердительной может передавать волнение, нерешительность, колебание: *I'm wondering if I oughtn't to ring him up.*

Накопление отрицания в речи персонажа свидетельствует о его взволнованности. В пьесе Дж. Пристли «Время и семья Конвей» миссис Конвей, возбужденная и оживленная, счастливая тем, что наконец все ее дети с ней и оба сына благополучно вернулись с фронта (дело происходит в 1919 году), разговаривает со своим поверенным и употребляет отрицание чуть ли не в каждой фразе:

Mrs C: Isn't that lovely? All the children back home, and plenty of money to help them settle down. And, mind you, Gerald, I shouldn't be a bit surprised if Robin doesn't do awfully well in some business quite soon. Selling things, probably — people find him so attractive. Dear Robin! (Pauses. Then change of tone, more depth and feeling.) Gerald, it isn't so very long ago that I thought myself the unluckiest woman in the world. If it hadn't been for the children, I wouldn't have wanted to go on living. And now, though of course, it'll never be the same without him — I suddenly feel I'm one of the luckiest women in the world. All my children round me, quite safe at last, very happy.

Экспрессивная функция отрицания особенно ясно выражена в предложении: *I shouldn't be surprised if Robin doesn't do awfully well.*

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

преимущественно воспитанную сдержанность или иронию. В научном стиле она сообщает высказыванию большую строгость и осторожность: *it is not difficult to see = it is easy to see.*

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

Выше уже говорилось об экспрессивности отрицания на уровне лексики, но связь различных уровней при отрицании настолько тесная, что здесь целесообразно вернуться к стилистической функции отрицательных префиксов.

Обилие в лирике Дж. Байрона слов с отрицательными суффиксами и префиксами, и в частности прилагательных, выражающих отсутствие или утрату чего-либо, Е.И. Клименко ставит в связь с общей тенденцией у поэтов-романтиков этого периода к повышенной, острой эмоциональности стихов и к стремлению передать эмоционально окрашенными словами острые переживания и впечатления².

Накопление отрицаний в следующем отрывке усиливает трагизм. Байрон обращается к океану:

Man marks the earth with ruin — his control Stops with the shore; — Upon the watery plain The wrecks are all thy deed, nor doth remain A shadow of man's ravage, save his own,

When, for a moment, like a drop of rain, He sinks into thy depths with bubbling groan, Without a grave, unknelled, uncoffined, and unknown.

(G. Byron. *Guide Harold*)

В стихотворении М. Арнольда средства отрицания иные, более обобщенные, и общая эмоциональная направленность, которую они подчеркивают, иная: поэт просит возлюбленную быть особенно верной

чувству, ибо их окружает злобный и жестокий мир. Герой говорит возлюбленной:

Ah, love, let us be true
To one another! for the world...
Nath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain.

Заслуживает внимания то, что и здесь, подобно ранее приведенным примерам, отрицание играет важную роль в конвергенции.

Диапазон экспрессивных возможностей всех видов отрицания весьма значителен. В сатире Дж. Свифта, как отмечает Е.И. Клименко, отрицательные префиксы являются средствами усиления и иронии. В «Приюте для неизлечимых» повторяются сочетания: *insupportable plagues, effect of that incurable distemper, inexpressible, incurable fools, inconceivable plagues*. Все эти отрицания подчеркивают безнадежность «неизлечимых».

Исследование стилистического функционирования отрицания только начинается.

§ 6. Средства синтаксической связи

Средства синтаксической связи рассматривались преимущественно в литературоведческой стилистике. Ученые исследовали, каким образом движение мысли, развитие основной идеи, а также способ видения мира и идеология, характерные для эпохи, для автора или для лица, с точки зрения которого ведется повествование, отражаются в структурно-синтаксических чертах текста. К таким структурно-синтаксическим чертам текста относят структуру предложений и их объем, степень их полноты и автономности, большее или меньшее использование ^{по}Дчинения и соотношение числа придаточных предложений и предложных оборотов, способы соединения предложений в абзацы и способы перехода от абзаца к абзацу¹.

Для рационалистической классической прозы, например, характерны полные предложения с разветвленной системой сложного подчинения, с особо тщательным показом причинно-следственных связей и вообще связей между частями предложения, между предложениями в абзаце и между более крупными частями текста.

Для классицистов характерно стремление к логическому доказательству, которое они могут предпочитать убеждению через эмоциональное изображение предмета. Ход доказательства требует явно выраженных причинно-следственных связей, а также раскрытия ошибочности противоположных точек зрения или тех неверных мнений, которые могли бы возникнуть у читателя. Отсюда значительная роль причинно-следственных, противительных, уступительных и разделительных союзов и средств связи.

У романтиков стремление к эмоциональной экспрессивности и игре воображения приводит к обилию восклицательных и вопросительных предложений, **паратаксической связи** — простому соположению предложений внутри абзаца — и к обилию инверсии. Сложноподчиненные предложения с характерной для них рационалистичностью вытесняются присоединением, которое может быть поддержано параллельными конструкциями и анафорой. Эффект непосредственности иногда получается благодаря уподоблению синтаксиса разговорному. Большую роль играют вводные элементы.

Импрессионисты дают серию мимолетных впечатлений, каждое из которых может уместиться в отдельном предложении, нередко односоставном или эллиптическом, не связанном союзами с соседними предложениями. Но все эти предложения не автономны, и представление о предмете описания получается только от более широкого синтаксического целого.

В прозе XX в. В.Г. Адмони отмечает две противоположные тенденции, а именно: снятие четких разделов между синтаксическими единицами

(синтаксическое слияние, примером которого является поток сознания) и, напротив, разбиение синтаксических единиц на пунктуационно обособленные части (присоединительные конструкции).

Конечно, все это относится лишь к тенденциям и ожидать последовательного отражения философской или эстетической концепции писателя в структуре его предложения было бы наивно, поскольку она зависит и от многих других факторов: жанра, темы, характера изображаемого и т.д. Но в самом общем виде эти связи учитывать необходимо.

Стилистические функции союзов, весьма важные и разнообразные, изучены еще недостаточно. Проблемы связности текста привлекают последнее время внимание очень многих ученых. Особенно примечательны работы М. Холлидея¹. В этих работах исследуется выражение синтаксических связей с помощью местоимений, наречная связь, разные варианты повторов в этой же функции, замена неопределенного артикля определенным, связь при помощи единства времен и относительное употребление времен в одном повествовании, пропуск подразумеваемого слова и его замещение.

Т.И. Сильман различает два способа связи предложений, входящих в единое повествование: 1) связь при помощи явно выраженных грамматических и лексических средств и 2) связь смысловая, т.е. развертывание во времени, причинная связь и т.п. Этот тип связи исходит из единства содержания и выражается рядоположением и интонацией.

Сами средства связи разделяются этим автором на две большие группы в зависимости от их функции и независимо от их характера: «1) на те, которые осуществляют связь между предложениями или отрезками текста в целом (сюда входят союзы, местоименные наречия, частицы, указательные местоимения, служащие конденсации); 2) на те, которые осуществляют связь между самостоятельными предложениями через связь отдельных членов предложения (это главным образом местоимения личные и указательные, степени сравнения прилагательных и т.п.)»². Повторяясь из одного

предложения в другое, эти слова служат связью между предложениями. Тот же эффект достигается местоименным повтором. Последний отличается тем, что повторяйся не слово, а указание на его референт. Личные, относительные и указательные местоимения связывают два предложения, замещая какой-либо член предложения или указывая на содержание всего придаточного предложения, какой-то его части или даже целого отрезка текста.

Повторное указание на объекты в тексте получило теперь название повторной номинации¹.

В дальнейшем в этом параграфе мы сосредоточим внимание на средствах связи внутри предложений.

Способы выражения синтаксических отношений внутри предложений при помощи союзов, относительных местоимений или других средств в своем взаимодействии с характером раз-ветвленности предложения могут одновременно с логическими выполнять и важные стилистические функции.

Вот что писал Д.Х. Лоренс о проблеме, которую мы теперь называем проблемой акселерации:

The girl who is going to fall in love knows all about it beforehand from books and the movies... she knows exactly how she feels when her lover or husband betrays her or when she betrays him; she knows precisely what it is to be a forsaken wife, an adoring mother, an erratic grandmother. All at the age of eighteen.

Глубоко разветвленный комплекс с придаточными предложениями, которые вводятся словами: who, how, when, what, позволяет объединить всю сложность личной жизни женщины в одном предложении и затем суммировать проблему, противопоставляя сложному комплексу односоставное: All at the age of eighteen, и выразить при этом отрицательное отношение самого автора к описываемой ситуации.

Значимым может оказаться как употребление, так и отсутствие союзов. Дж. Осборн описывает провинциальный город: It is full of dirty blank spaces, high black walls, a gas holder, a tall chimney, a main road that shakes with dust

and lorries (J. Osborne. *Entertainer*).

Отсутствие союзов в этом описании показывает, что перечисление не является исчерпывающим, ряд оказывается незамкнутым. Если в это же предложение ввести многосоюзие, ряд останется незамкнутым, но каждый присоединенный союзом элемент будет выделен, и все высказывание станет еще более экспрессивным и к тому же ритмичным: It is full of dirty blank spaces and high black walls, and a gas holder, and a tall chimney, and a main road that shakes with dust and lorries.

Если союз будет введен только перед последним однородным членом, перечисление окажется законченным и все высказывание станет более спокойным: It is full of dirty blank spaces, high black walls, a gas holder, a tall chimney and a main road that shakes with dust and lorries.

Можно было бы соединить эти же элементы попарно. Это привело бы к установлению какой-то общности между пустырями и черными стенами, с одной стороны, и газгольдером и фабричной трубой — с другой, подчеркнуло бы рельеф нарисованного автором индустриального пейзажа. Действительно, попарное соединение однородных членов используется для соединения близких по смыслу слов, противопоставления антонимов или слов, называющих очень далекие понятия. Это может создавать эффект очень широкого охвата понятий, а иногда неожиданности, т.е. обманутого ожидания.

Для того чтобы показать, какими сложными и многогранными могут быть функции союза, обратимся к очень трудному для декодирования стихотворению А. Маклиша *You, Andrew Marvell*. Это стихотворение начинается с союза and, и способность союза соотноситься с прошлым и настоящим одновременно создает здесь широкий философский, исторический и лирический фон. Заглавие говорит читателю о знаменитом поэте XVIII века Эндрю Марвелле (1621 — 1678). Судя по тому, что обращение написано не в обычной форме посвящения (Она была бы To Andrew Marvell), поэт выбрал иронический разговорный тон. Чтобы понять,

против чего Маклиш возражает, в чем он спорит с Марвелом, надо знать творчество Марвела, но попробуем сначала извлечь всю возможную информацию из самого стихотворения. Вот оно:

YOU, ANDREW MARVELL

And here face down beneath the sun And here upon earth's noonward height
To feel the always coming on The always rising of the night

To feel creep up the curving east The earthly chill of dusk and slow

Upon those under lands the vast And ever-climbing shadows grow

And strange at Ecbatan the trees Take leaf by leaf the evening strange The
flooding dark about their knees The mountains of Persia change

And now at Kermanshah the gate Dark empty and the withered grass And
through the twilight now the late Few travellers in the westward pass

And Baghdad darken and the bridge Across the silent river gone And
through Arabia the edge Of evening widen and steal on

And deepen on Palmyra street The wheel rut in the ruined stone And
Lebanon fade out and Crete High through the clouds and overblown

And over Sicily the air Still flashing with the landward gulls And loom and
slowly disappear The sails above the shadowy hulls

And Spain go under and the shore Of Africa the gilded sand And evening
vanish and no more The low pale light across the land

Nor now the long light on the sea — And here face downward in the sun To
feel how swift how secretly The shadow of the night comes on...

Понять стихотворение с первого прочтения трудно, но музыкальность его, подчеркнутая ритмическим *and*, ощущается сразу. Понимание затруднено тем, что в произведении из девяти строф нет ни одного знака препинания, за исключением тире и мно-

готочия в конце. Правда, ориентироваться помогает деление на строфы и все тот же союз *and*. Весь текст умещается в пределах одного предложения, у которого нет ни начала, ни конца. Это продолжение какой-то беседы, которая началась раньше и с которой нас связывает первое *and*. Движение, о

котором говорит поэт, не обрывается, оно будет продолжаться и дальше, о чем говорит многоточие в конце. А девять строф — это кусок предложения — инфинитив *to feel* и связанная с ним серия однородных членов, синтаксическая конвергенция сложных дополнений в виде герундиальных, инфинитивных и причастных оборотов с аккузативом:

to feel the ... coming ... the ... rising of the night to feel creep up ... and ... grow and ... take ... change and ... dark empty ... and ... pass and ... darken and ... gone and ... widen and steal on and deepen ... and ... fade out and ... high ... overblown and ... flashing ... and loom and ... disappear ... and ... go under and... and ... vanish and no more ... and here ... to feel how ... the shadow of the night comes on.

Растянутый инфинитивный оборот с перечислением картин, которые видит поэт, создает захватывающую дух напряженность. Все перечисленные глаголы движения синтаксически связаны с существительными одной семантической группы: *shadow, night, dusk, evening, dark* и т.д.

Образ надвигающейся ночи слит с картинами далеких стран. Наше внимание привлекают звучные названия экзотических городов и стран: Экбатан (в Иране), Персия, Керманша (на западе Ирана), Багдад (в Ираке), Аравия, Пальмира (Сирия), Ливан, Крит, Сицилия, Испания. Мысленный взгляд читателя скользит по самым красивым местам земного шара с востока на запад, т.е. как бы вслед наступающей ночи. Но места эти не только ассоциируются с красотой южной ночи, они напоминают о древних культурах, сменявших друг друга. Движение, которое воспринимает читатель, — это грандиозное движение не только в пространстве, но и во времени сквозь тысячелетия. Этой величественной красоты и не понимал Эндрю Марвел, с которым иронически спорит А. Маклиш. В известном стихотворении *To His Coy Mistress* Марвел призывает любимую спешить предаваться наслаждению, потому что за спиной своей он чувствует колесницу времени, несущую ночь и смерть.

Had we but world enough and time This coyness, lady, were no crime...

But at my back I always hear Time's winged chariot hurrying near.

У А. Макклиша наступление ночи не создает мрачного настроения благодаря солнечной рамке начала и конца, которая напоминает о том, что после ночи опять с востока придет день, что для человека, единого с тем миром, в котором он живет, эта смена дня и ночи прекрасна и бесконечна.

Союз *and* здесь ориентирует читателя в сложной синтаксической структуре, создает ритмичность, подчеркивает смену лаконичных и емких образов, и, наконец, союз помогает создать широкий философский, исторический и лирический фон и играет немалую роль в передаче глубокой философской концепции о связи времен и народов в споре с поэтом, жившим три века назад.

§ 7. Виды и функции повторов

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

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

средством связи между предложениями, причем иногда предметно-логическую информацию бывает трудно отделить от дополнительной, прагматической.

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

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

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

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

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

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

- 1) Метр — периодическое повторение ямбической стопы.
- 2) Звуковой повтор в виде аллитерации, который мы подробнее рассмотрим в главе V, — long lives... life.
- 3) Повтор слов или фраз — so long ... so long; в данном случае повтор является анафорическим, так как повторяющиеся элементы расположены в

начале строки.

4) Повтор морфем (который также называют частичным повтором); здесь повторяется корневая морфема **в** словах *live* и *life*.

5) Повтор конструкций — параллельные конструкции *men can breathe* и *eyes can see* синтаксически построены одинаково.

6) Второй пример параллелизма: *...lives this and this gives...* носит название хиазма. **Хиазм** состоит в том, что в двух соседних словосочетаниях (или предложениях), построенных на параллелизме, второе строится в обратной последовательности, так что получается перекрестное расположение одинаковых членов двух смежных конструкций.

7 В данном примере, однако, хиазм осложнен тем, что синтаксически одинаковые элементы *this ... this* выражены тождественными словами. Такая фигура, состоящая в повторении слова на стыке двух конструкций, называется **подхватом**, анадиплозисом, эпаналепсисом или стыком. Подхват показывает связь между двумя идеями, увеличивает **не** только экспрессивность, но и ритмичность.

8) Семантический повтор *...men can breathe = eyes can see*, т.е. пока существует жизнь.

Повтор лексических значений, т.е. накопление синонимов, в нашем примере представлен также ситуативными синонимами *breathe* и *live*. Мы рассматривали его в связи с синонимией на примере LXI сонета Шекспира (см. с. 130).

Таким образом, две строки Шекспира дают целую энциклопедию повтора. Добавить остается немного. В дополнение к представленным здесь анафоре и подхвату, в зависимости от расположения повторяющихся слов, различают еще **эпифору**, т.е. повторение слова в конце двух или более фраз, и **кольцевой повтор**, или **рамку** (см. *tired with all these* в LXVI сонете, с. 64). Повторение союзов, которое уже рассматривалось на примере LXVI сонета, называется **полисиндетон**.

Функции повтора и та дополнительная информация, которую он несет,

могут быть весьма разнообразными. Повтор может, например, выделить главную идею или тему текста. Таков **анадиплосис** в конце знаменитой оды Китса о греческой урне:

Beauty is truth, truth beauty, — that is all Ye know on earth, and all ye need to know.

Подхват подчеркивает единство и даже тождественность красоты и правды. Лингвистически это выражается тем, что подлежащее и предикатив, связанные глаголом *be*, меняются местами, а это возможно только в том случае, если между обозначаемыми ими понятиями существует тождество.

Повтор может выполнять и несколько функций одновременно. В «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло повтор создает фольклорный колорит, песенную ритмичность, закрепляет и подчеркивает взаимосвязь отдельных образов, сливая их в единую картину.

Should you ask me, whence these stones?
Whence these legends and traditions,
With the odours of the forest,
With the dew and damp of meadows,
With the curling smoke of wigwams,
With the rushing of great rivers,
With their frequent repetitions,
And their wild reverberations,
As of thunder in the mountains?
I should answer, I should tell you,
«From the forests and the prairies,
From the great lakes of the Northland,
From the land of the Ojibways,
From the land of the Dakotas,
From the mountains, moors and fenlands,
Where the heron, the Shuh-shuh-gah,
Feeds among the reeds and rushes. I repeat them as I heard them From the

lips of Nawadaha, The musician the sweet singer.»

Should you ask where Nawadaha
Found these songs, so wild and wayward,
Found these legends and traditions,
I should answer, I should tell you,
«In the bird-nests of the forest,
In the lodges of the beaver,
In the hoof prints of the bison,
In the eyrie of the eagle!»

В первых строфах «Песни о Гайавате» читатель опять встречается с конвергенцией стилистических приемов, и в первую очередь повторов, которая вводит его в жанр лирико-эпического произведения, стилизованного в духе индейского народно-поэтического творчества. Повтор придает сказу ритмический, песенный характер и объединяет в одно целое перечисление элементов природы края. Интересно, что использование повтора (*frequent repetitions*) специально упомянуто и пояснено автором как заимствованное им у индейского певца Навадахи. А появление повторов в песнях Навадахи Г. Лонгфелло объясняет влиянием окружающей природы (*reverberations / As of thunder in the mountains*).

Различного рода повторы могут служить важным средством связи внутри текста. Связь при помощи предлогов имеет более конкретный характер, чем союзная связь. В приведенном примере связь осуществляется анафорическим повтором предлогов *with*, *from* и *in* с параллельными конструкциями и некоторыми другими повторами. Связь перечисленных образов, складывающихся в одну общую картину, была бы замечена читателем и при простом следовании их друг за другом, т.е. как функция тесноты ряда, но повтор предлогов и конструкций делает эту связь материально выраженной.

Наряду с лексическим синонимическим повтором (*stories — legends, moors — fenlands*), здесь широко представлен чисто синтаксический повтор в

виде однородных членов предложения. Точнее, лексический синонимический повтор является как бы развитием повтора синтаксического.

Поэма Г. Лонгфелло называется песней. Но слово *song* многозначно, и значение, которое вкладывает в него поэт, поясняется тремя однородными членами: *stories, legends and traditions*. Однородные члены позволяют уточнить и детализировать содержание высказывания. Характер легенд и традиций, рассказанных в песни, поясняется серией предложных оборотов, начинающихся с предлога *with*. Задуматься над источниками песни заставляет повторение косвенного вопроса со словом *whence*. В ответе на этот вопрос опять серия одинаковых по синтаксической функции и одинаково построенных, т.е. параллельных, конструкций с анафорическим предлогом *from*. Внутри этой синтаксической конвергенции — конвергенция однословных однородных членов: *the forests and the prairies... from the mountains, moors and fenlands*.

Хотя многообразие функций повтора особенно сильно представлено в поэзии, поскольку стихосложение основано на повторности конструктивных элементов, повтор играет немалую роль и в прозе. Обратимся к примеру. Центральной проблемой творчества Э.М. Форстера является проблема взаимопонимания и человеческих контактов. В романе «Поездка в Индию» эта проблема реализуется в отношениях англичанина Филдинга и индийца Азиза. Возможна ли дружба между англичанином и индийцем? Концовка романа содержит эмоциональный, образный ответ, выразительность которого в значительной мере опирается на лексический повтор:

«Down with the English anyhow. That's certain. Clear out, you fellows, double quick, I say. We may hate one another, but we hate you most. If I don't make you go, Ahmed will, Karim will, if it's fifty five hundred years we shall get rid of you, yes, we shall drive every blasted Englishman into the sea, and then» — he rode against **him** furiously — «and then,» he concluded, half kissing **him**, «you and I shall be friends.»

«Why can't we be friends now?» said the other, holding him affectionately.

«It's what I want. It's what you want.»

But the horses didn't want it — they swerved apart; the earth didn't want it, sending up rocks through which riders must pass single file; the temples, the tanks, the jail, the palace, the birds, the carrion, the Guest House, that came into view as they issued from the gap and saw Mau beneath: they didn't want it, they said in their hundred voices, «No, not yet», and the sky said «No, not there.»

(E.M. Forster. *A Passage to India*)

«Поездка в Индию» — роман антиколониальный. Автор его показывает, что взаимопонимание народов возможно только после уничтожения колониального угнетения. Доброты отдельных людей, их стремления к дружбе для этого недостаточно, каким бы сильным это стремление ни было.

Серии лексических повторов могут чередоваться и тексте или переплетаться, подобно мотивам в музыкальном произведении, причем каждый ряд соответствует какому-нибудь одному идейному, сюжетному или эмоциональному мотиву.

Взволнованный монолог Азиза содержит несколько отдельных повторов: hate... hate, will... will, then... then и синонимический повтор Down with the English... clear out... make you go... get rid of you... drive every blasted Englishman into the sea.

Вопрос Филдинга вводит новый повтор — глагол want; он и Азиз хотят быть друзьями, но авторский комментарий показывает, что в условиях колониальной Индии это невозможно, этому противостоит все то, что их окружает. Повторяясь из одного предложения в другое, слово want связывает их в единое целое. Значительность отрывка опять указывается конвергенцией: параллельными конструкциями, нагнетанием однородных членов и Метафорой, так как глагол want соединяется с существительными неодушевленными. Экспрессивность первой части отрывка — Неимущественно усилительная, второй — образная.

Повтор в речи Азиза передает его эмоциональность, характер такого

повтора обычен для прямой речи. В том же романе он часто используется таким образом: «Do you remember our mosque, Mrs Moore?» «I do. I do,» she said suddenly vital and young. Экспрессивная избыточность тавтологического характера типична для просторечия: «Why don't you shut your great big old gob, you poor bloody old fool!» (J. Osborne. *Entertainer*).

Таким образом, и в речевых характеристиках персонажей повторы редко выполняют только одну какую-нибудь функцию. Они почти всегда сочетают экспрессивность и функционально-стилистические черты, экспрессивность и эмоциональность, экспрессивность и функцию связи между предложениями. Тавтологический повтор может иметь сатирическую направленность. Разоблачая пустоту и однообразие творчества своего персонажа, Мунро пишет: His «Noontide Peace», a study of two dun cows under a walnut tree, was followed by «A Midday Sanctuary», a study of a walnut tree with two dun cows under it. **Тавтологией** принято называть повтор, который ничего к содержанию высказывания не добавляет. Как видно из приведенных примеров, это относится только к логическому содержанию сообщения, к информации первого типа. Второй тип информации тавтология передает достаточно эффективно. Она может, например, использоваться для речевой характеристики персонажей.

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

§ 8. Синтаксические способы компрессии (пропуск логически необходимых элементов высказывания)

Пропуск логически необходимых элементов высказывания может

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

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

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

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

Рассматривая синтаксическую компрессию информации в художественной литературе, необходимо помнить, что стиль — это не совокупность приемов, а отражение восприятия окружающей действительности, образного видения мира и образного мышления. Стиль не состоит из фигур и тропов, хотя в технике изображения они и играют важную роль, он складывается из множества различных факторов и, в частности, из

взаимодействия отображаемой реальности и действительной или притворной индивидуальности рассказчика, говорящего персонажа и вообще отправителя сообщения.

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

Приведем еще один отрывок из того же романа Дж. Кэри. чтобы показать, как индивидуальность рассказчика отражается в синтаксическом построении пейзажных описаний.

Surrey all in one blaze like a forest fire. Great clouds of dirty yellow smoke rolling up. Nine carat gold. Sky water-green to lettuce green. A few top clouds, yellow and solid as lemons. River disappeared out of its hole. Just a gap full of the same fire, the same smoky gold, the same green. Far bank like a magic island floating in the green.

Пример содержит и другой вид компрессии — значащее отсутствие артикля, лингвистически релевантное через противопоставление маркированному члену оппозиции, т.е. существительному с артиклем. Благоприятные условия для опущения артикля создаются всегда при параллельном построении предложения или словосочетания, при наличии однородных членов¹. В этом примере отсутствие артикля важно и по другой причине. Нулевой артикль показывает, что обозначенный существительным предмет мыслится как известное отвлечение. В данном случае — как художественный образ. Для героя-рассказчика в этом романе жизнь — неистовое, непрерывное творчество. Его зоркий глаз художника с неослабной интенсивностью выхватывает из окружающего его зримого мира все новые конкретные детали, мысленно Джимсон моделирует их в художественные образы, готовые к тому, чтобы перейти на полотно. Этот подготовительный этап творчества занимает большое место в романе. Именно этот процесс

жадного накопления образов в творческой памяти и передают эксцентрический синтаксический рисунок и нулевой артикль.

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

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

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

Many windows

Many floors

Many people

Many stores

Many streets

And many hangings

Many whistles

Many clangings

Many, many, many, many —

Many of everything, many of any.

(D.J. Bisset)

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

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

Emily: George, please don't think of that. I don't know why I said it. It's not true. You're —

George: No, Emily, you stick to it. I'm glad you spoke to me like you did. But you'll see: I'm going to change so quick. ... you bet I'm going to change. And, like you say, being gone all that time... in other places and meeting other people... Gosh, if anything like that can happen I don't want to go away. I guess new people aren't any better than old ones. I'll bet they almost never are. Emily... I feel that you're as good a friend as I've got. I don't need to go and meet the people in other town.

Emily: But, George, maybe it's very important for you to go and learn all that about — cattle judging and soils and those things... Of course, I don't know.

George (after a pause, very seriously): Emily, I'm going to make up my mind right now. I won't go. I'll tell Pa about it tonight.

Emily: Why, George, I don't see why you have to decide right now. It's a whole year away.

George: Emily, I'm glad you spoke to me about that... that fault in my character. What you said was right; but there was one thing wrojig in it, and that was when you said that for a year I wasn't noticing people, and... you, for instance. Why, you say you were watching me when I did everything... I was doing the same about you all the time. Why, sure, — I always thought about you as one of the chief people I thought about. I always made sure where you were sitting on the bleacher and who you were with, and for three days now I've been trying to walk home with you; but something always got in the way. Yesterday I was standing over against the wall waiting for you, and you walked home with Miss

Corcoran.

Emily: George!.. Life's awful funny! How could I have known that? Why, I thought —

George: Listen, Emily, I'm going to tell you why I'm not going to Agriculture School. I think that once you've found a person that you're very fond of... I mean a person who's fond of you, too, and likes you enough to be interested in your character... Well, I think that's just as important as college is, and even more so. That's what I think...

Emily: I think that's awfully important, too.

George: Emily.

Emily: Ye-s, George.

George: Emily, if I do improve and make a big change... would you be... I mean: could you be...

Emily: I... I am now; I always have been.

George (pause): So I guess this is an important talk we've been having.

Emily: Yes... yes.

В этом объяснении в любви двух юных существ в пьесе Т. Уай-лдера «Наш город» используемый автором апозиопезис передает волнение героев. Паузы от волнения здесь не всегда включают апозиопезис. Иногда они отмечаются и после законченных предложений. Например: *Why, you say you were watching me when I did everything... I was doing the same about you all the time* -предложения закончены, и волнение выдает только пауза. Но фразы: *Emily, if I do improve and make a big change... would you be... I mean: could you be...* построены на апозиопезисе: Джордж не может продолжать от волнения.

Совсем другой характер имеет умолчание в следующей сцене из пьесы Т. Уильямса «Внезапно прошлым летом». Богатая старуха миссис Винебл пытается подкупить врача, чтобы заставить его сделать операцию на мозге своей несчастной племяннице, разоблачений которой она боится. Все умолчания основаны на том, что говорящие, и особенно доктор, не хотят называть вещи своими именами.

Doctor: Mrs Venable?

Mrs V. Yes.

Doctor: In your letter, last week you made some reference to a — to a —
fund of some kind, an endowment fund of —

Mrs V.: I wrote you that my lawyers and bankers and certified public accountants were setting up the Sebastian Memorial Foundation to subsidize the work of young people like you that are pushing out the frontiers of art and science but have financial problems. You have a financial problem, don't you, Doctor?

Doctor: Yes, we do have that problem. My work is such a new and radical thing that people in charge of state funds are naturally a little scared of it and keep us on a small budget, so small that —. We need a separate ward for my patients, I need trained assistants, I'd like to marry a girl. I can't afford to marry! — But here's also the problem of getting the right patients, not just criminal psychopaths that the state turns over to us for my operations — because it's — well — risky... I don't want to turn you against my work at Lion's View but I have to be honest with you. There is a good deal of risk in my operation. Whenever you enter the brain with a foreign object...

Mrs V.: Yes.

Doctor: Even a needle-thin knife...

Mrs V.: Yes.

Doctor: In a skilled surgeon fingers...

Mrs V. Yes.

Doctor: There is a great deal of risk involved in the operation...

Mrs V.: You said that it pacifies them, it quiets them down, it suddenly makes them peaceful.

Doctor: Yes, it does that, that much we already know, but...

Mrs V.: What?

Doctor: Well, it will be ten years before we can tell if the immediate benefits of the operation will be lasting or passing — or even
if there'd still be — and this is what haunts me about it! — any possibility,

afterwards, of— reconstructing a totally sound person. It may be that the person will always be limited afterwards, relieved of acute disturbances but — limited, Mrs Ve-nable...

§ 9. Синтаксическая конвергенция

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

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

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

Развернутые синтаксические конвергенции позволяют получить весьма широкие обобщения. Ф. МакТинли следующими словами характеризует роль женщины: *In Alaskan igloos, in Swiss chalets, and Spanish casas in tenements, palaces, split level ranch houses — every place in the world where men and children come home to sleep, or eat, or brag of their exploits, or plan excursions, or be comforted, housewives are concocting that comfort.*

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

But what they must not look for in real life, what they would expect in vain,

what it is necessary to guard them against, is supposing that such conduct will make a similar impression on those around them, that the sacrifices they make will be considered and the principles on which they act understood and valued, as the novel writer, at his good pleasure, makes them. (Extracts, from the Journals and Correspondence of Miss Berry from the year 1783 to 1852, ed. Lady Theresa Lewis, 1865, quoted from *The Pelican Guide to English Literature*.)

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

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

Явление синтаксической конвергенции подробно исследовано И. Лурия в ее монографии о Прусте и М.Е. Обнорской¹. И. Лурия называет это явление не синтаксической, а стилистической конвергенцией, заимствуя, как она пишет, этот термин у Риффатера. Но Риффатер применяет термин «конвергенция» в ином смысле и с другой дефиницией, а именно как аккумуляцию в определенной точке, текста нескольких разных стилистических приемов, экспрессивность которых складывается при выполнении общей стилистической функции (см. с. 100).

Поскольку синтаксическая конвергенция, о которой идет речь в данном параграфе, нередко осложняется другими стилистическими приемами: повтором, параллельными конструкциями, многосоюзием (полисиндетоном), анафорой, синонимами, аллитерацией, силлепсисом, инверсией и т.д., то, сочетаясь с ними, она действительно нередко дает стилистическую конвергенцию, но все же не тождественна ей и должна рассматриваться как один из типов повтора.

Эффект синтаксической конвергенции может быть основан на семантической неоднородности синтаксически однородных членов. Так,

комический или сатирический эффект создается так называемым хаотическим перечислением, при котором в один ряд ставятся предметы мелкие, прозаические и возвышенные, живые люди и абстрактные понятия, далекое и близкое. В начале романа С. Беллоу «Гендерсон — король дождя» такое хаотическое перечисление передает смятение героя, сложность и запутанность его отношений с окружающими.

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

When I think of my condition at the age of fifty-five when I bought the ticket, all is grief. The facts begin to crowd me and soon I get a pressure in the chest. A disorderly rush begins — my parents, my wives, my girls, my children, my farm, my animals, my habits, my money, my music lessons, my drunkenness, my prejudices, my brutality, my teeth, my face, my soul! I have to cry, «No, no, get back, cursqfe)u, let me alone!» But how can they let me alone? They belong to me. They are mine. And they pile into me from all sides. It turns into chaos. Гендерсон пытается объяснить, как случилось, что он решил уехать в Африку. Первая группа однородных членов — повтор предикативов *got worse and worse and worse* — усилена мно-госоюзием. Стилистическая функция — нарастание безнадежности. Следующая группа описывает беспорядочную суматоху (*disorderly rush*) навалившихся на героя фактов: его родители, его жены, его любовницы, его дети, его ферма, его животные, его привычки, его деньги, его уроки музыки и т.д. Объединение в одном ряду родителей и зубов, жен (во множественном числе) и души, любовниц и уроков музыки и т.д. показывает, как отчаянно запутался герой.

Синтаксическая конвергенция осложняется параллельными конструкциями, причем синтаксический параллелизм наблюдается внутри предложения и сочетается с анафорой. Все однородные члены перечисления употреблены с притяжательным местоимением *tu*. В этой стилистической конвергенции, образованной хаотическим перечислением и анафорическими параллельными конструкциями, *tu* играет очень важную роль. Гендерсону

очень трудно избавиться от всех измучивших его обуз именно потому, что все это принадлежит ему. Это обстоятельство в дальнейшем подчеркнуто синонимичными и приблизительно параллельными конструкциями в предложениях: *They belong to me. They are mine.*

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

Иногда силлепсисом называют также конструкции с неоднородными связями подчиненных элементов с общим подчиняющим словом, создающие таким образом комический эффект:

She was seen washing clothes with industry and a cake of soap. He lost his hat and his temper. The Rich arrived in pairs and also in Rolls Royces. (H. Belloc) ...whether she would break her heart, or break the looking glass; Mr Bounderby could not at all foresee. (Ch. Dickens)

Эту разновидность силлепсиса называют **зевгмой**.

Функции синтаксических конвергенции весьма разнообразны¹.

Яркие примеры конвергенции, лежащих в основе красочной ритмической прозы, читатель найдет у Д. Томаса и Ш. О'Кейси. Большой интерес в этом отношении представляет начало автобиографического романа Ш. О'Кейси «Я стучусь в дверь», четыре первых страницы которого вмещают только три предложения и описывают его рождение в Дублине в 80-х годах прошлого столетия и Дублин тех лет развернутыми конвергенция-ми, давая подробную и яркую картину общественной и культурной жизни и быта страны. Конвергенции у Ш. О'Кейси входят одна в другую, переплетаются, нагнетают эпитеты, образы, ритмы, дают ему возможность широкого охвата

действительности и перехода от деталей к широчайшим обобщениям.

В первом предложении за подлежащим а mother in child-pain следуют десять сказуемых, описывающих роды, последнее из которых pressed a little boy out of the womb into the world where... дает начало новой конвергенции, связанной со словом world:

Where white horses... Where soldiers paraded... Where a great poet named Tennyson... Where energy was poured out in bibles... Where it was believed... Where Ruskin... Where almost all found all in all in God... Where every shrubbery... put a latchkey into the pocket of every catholic and protestant for a private gateway into the kingdom of heaven. And the woman in child-pain...

Каждое where начинает новый абзац, внутри которого развиваются новые конвергенции, точкой кончается только последний абзац.

In Dublin, sometime in the early eighties, on the last day of the month of March, a mother in child-pain clenched her teeth, dug her knees home into the bed, sweated and panted and grunted, became a tense living mass of agony and effort, groaned and pressed and groaned and pressed and pressed a little boy out of the womb into a wcip where white horses and black horses and brown horses and white and black horses and brown and white horses trotted tap-tap-tap tap-tap-tappety-tap over cobble stones conceitedly in front of landau, brougham, or vis-a-vis; lumberingly in front of tramcar, pantingly and patiently in front of laden lorry, dray or float; and gaily in front of the merry and irresponsible jaunting-car.

Where soldiers paraded, like figures taken out of a toybox, wearing their red coats with yellow breastpieces; blue jackets with white breast-pieces; and tight trousers with red stripes or white stripes or yellow stripes down the whole length of each leg; marching out on each royal birthday of the Queen to the Phoenix Park for a Review and Sham Battle, with guns and lances and swords and cannons; going by the Saluting Point at a quick march, or at a trot, and lastly, at a gallop, with a thunder of hoofs and a rattle of shaking cannon, that made all hearts quiver with hope for a new war; while the soldiers having got back to the barracks when the fun was all over, rubbed down their sweating horses or cleaned their rifles,

murmuring all the time against the birthdays of queens that gave them all so much mucking about for nothing. Where a great poet named Tennyson, anticipating Hollywood, had built up **in** the studio of his mind, his come — into — the — garden, Maud, the black bat night has flown; and had sent his cardboard kings and warriors and uncompromising virgins out into the highways and byways.

Where...¹ Where... Where...

Where almost all found all in all in God on Sundays; and the rest of the week found all in all in bustles, Bibles and bassinets; preaching, prisons and puseyism; valentines, Victoria crosses, and vaccination; tea fights, tennis and **transsubstantiation**; magic lanterns, minstrel shows, and mioramas; music halls, melodramas, and melodeons; antimacas-

sars, moonlighting, and midwives; fashions, fenians, and fancy-fairs; musk, money, and monarchy.

Where...

And the woman...

(S. O'Casey. / *Knock at the Door*)

Однородные члены обычно используются для перечисления видовых понятий, относящихся к одному и тому же роду. Таково перечисление разных мастей лошадей и разных типов экипажей в первом абзаце. Конвергенция конкретизирует целое, описывает его в деталях и подчеркивает множество и разнообразие тех объектов, которые в дальнейшем займут воображение мальчика. Таково перечисление разных цветов в обмундировании солдат и их оружия: with guns and lances and swords and cannons. Последний ряд образует и смысловую градацию: каждый последующий из однородных членов оказывается более впечатляющим, чем предыдущий. Прилагательные цвета участвуют в конвергенциях этого текста по многу раз. Это не случайно: в дальнейшем красота и радость, которые дают человеку световые и цветовые впечатления, занимают большое место в романе по контрасту, потому что из всех бед и лишений, выпавших на долю мальчика, периодическая потеря зрения из-за тяжелой болезни глаз — его

главная трагедия.

Расхождение между традиционно и ситуативно обозначающим в конвергенции может быть количественным и качественным. При отсутствии стилистической функции число однородных членов относительно редко превышает три; более высокие числа, как правило, экспрессивны. Подсчитаем элементы конвергенции в начале романа Ш. О'Кейси: обстоятельства времени (2), сказуемые к существительному *a mother* (10), подлежащие придаточного предложения (5), обстоятельства образа действия (5) и т.д. Сказуемое в глагольной форме *trotted* поставлено в придаточном предложении, в начале длинной серии относящихся к нему обстоятельств, а в дальнейшем оно подразумевается; благодаря этому опущению слова, иронически характеризующие поведение лошадей, оказываются выделенными: *conceitedly, lumberingly, pantingly, patiently, gaily*.

Подобное расхождение между традицией и текстом можно назвать структурным.

Качественное расхождение между традиционно и ситуативно обозначающим может при конвергенции иметь характер

семантической или грамматической неоднородности, или анаколуфа. **Анаколуфом** называется нарушение правильной синтаксической связи, при котором соединяемые части предложения подходят по смыслу, но не согласованы грамматически. В приведенном выше отрывке из книги Ш. О'Кейси примером анаколуфа является абзац о поэте-лауреате А. Теннисоне (с. 261). Пренебрежительное отношение Ш. О'Кейси к характерной для творчества этого поэта идеализации действительности и трогательной красоты выражается образно: Теннисон[^]-предвосхитил Голливуд и построил в своем воображении киностудию, где разворачивается мелодраматический любовный сюжет его поэмы «Мод». Анаколуф в данном случае соединен с аллюзией. Имеется в виду начало XXII песни «Мод»:

Come into the garden, Maud, For the black bat. Night, has flown, Come into the garden, Maud, I am here at the gate alone...

Нарушение синтаксической связи состоит в том, что определяемым к притяжательному местоимению *his* оказывается повелительное предложение, графически никак не выделенное. Непосредственно за анаколуфом следует перечисление других персонажей Теннисона, наделенных ироническими эпитетами.

В заключение параграфа подчеркнем, что описанная здесь синтаксическая конвергенция относится к синтаксису. Применительно к более высокому уровню, т.е. к выдвиганию, подобный контекст образует развернутое сцепление (см. с. 87—91).

§ 10. Актуальное членение предложения

Для обозначения места, занимаемого в структуре целого текста теми или иными языковыми элементами, принято пользоваться термином **уровень**, получившим за последние годы широкое распространение в лингвистике. В этой книге мы говорим о фонетическом, лексическом, морфологическом и синтаксическом уровнях. Б.А. Ильиш считает, что после трудов чехословацких языковедов В. Матезиуса и Я. Фирбаса и немецкого языковеда К. Бооста едва ли можно сомневаться в том, что особый уровень представляет и актуальное членение предложений и что этот уровень не совпадает ни с синтаксическим, ни с каким другим уровнем¹.

Стилисты (первоначально стилисты пражской школы, а теперь почти все) усматривают и еще один уровень — текстовой, при котором исследователь имеет дело с категориями, функционирующими в рамках более широких, чем рамки предложения. На текстовом уровне исследуются различные виды передачи речи автора и персонажей, структура и функции абзацев, другие композиционные приемы и средства связи и выдвигения. Актуальное членение предложения противопоставляется формальному членению его на грамматический субъект и грамматический предикат, ибо оно выясняет способ включения предложения в предметно-тематический

контекст всего высказывания. «Основные элементы актуального членения предложения — это исходная точка или основа высказывания, то есть то, что является в данной ситуации известным или по крайней мере может быть легко понято и из чего исходит говорящий, и ядро высказывания, то есть то, что говорящий сообщает об исходной точке высказывания»².

В связном высказывании каждое последующее предложение содержит в качестве **темы** то, о чем уже говорилось в предшествующем, что лингвистически передается местоименным замещением, повтором, определенным артиклем и т.д. Первое предложение текста при этом оказывается полностью ядром высказывания (**ремой**). Это обычно бытийное предложение с общим указанием времени (Once upon a time there lived a king). Но писатель нередко обходится без такого предложения и начинает повествование о герое так, как будто и он, и ситуация, о которой идет речь, нам уже знакомы (сравните: «Лесник пошел однажды на охоту» и «Жил один лесник, и пошел он однажды на охоту»).

Актуальное членение предложения — деление на тему (т.е. данное) и рему (новое) — открывает для стилистики большие ^и пока почти не использованные возможности. При изучении текста с точки зрения актуального членения предложения принимаются во внимание такие факторы, как повторение слов, уже употребленных ранее, использование местоимений, определенный и неопределенный артикли, тематическая связь СЛОЕ и многое другое.

В качестве примера для такого анализа Б.А. Ильиш в указанной статье рассматривает самое начало первой главы роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» и приводит следующий отрывок:

He lay flat on the brown, **pine-needled** floor of the forest, his chin on his folded arms, and high overhead the wind blew in the tops of the pine-trees. The mountainside sloped gently where he lay; but below it was steep and he could see the dark of the oiled road winding through the pass. There was a stream alongside the road and far down the pass he saw a mill beside the stream and the falling

water of the dam, white in the summer sunlight.

В первом предложении темой является *he*, а ремой — вся остальная часть предложения. То, что этот «он» — молодой американский **офицер** Роберт Джордан, сражающийся на стороне республиканцев, читатель узнает только постепенно, и притом значительно позднее. В начале же романа подразумевается, что это в какой-то мере уже известно. Вообще Э. Хемингуэй сообщает существенную новую информацию попутно и так, как будто она и не является новой, что, по мнению Б.А. Ильиша, придает стилю Э. Хемингуэя особую остроту и выразительность. Внутри крупной ремы в первом предложении выделяются более мелкие отрезки, которые, в свою очередь, тоже делятся на тему и рему: *his chin* и *high overhead* Б.А. Ильиш расценивает как тему, а *on his folded arms* и *the wind blew in the tops of the pine-trees* считает рематическими. Поскольку во втором предложении *he lay* повторяется, это можно рассматривать как тему, а *the mountainside sloped gently* как рему; в последующем к теме относятся *below, he could see* и *where he lay*, а все остальное, т.е. сообщение о том, что было внизу и что он мог видеть, к реме. Тема *he saw* переходит и в следующее предложение, где все остальное является ремой. Актуальное членение предложения действительно является стилистически весьма существенной характеристикой текста, и дело далеко не ограничивается остротой и выразительностью. Здесь следовало бы обратить внимание на другое: вся та новая информация, которую получает читатель, при выбранном членении предложения является новой информацией и для героя, в результате читатель до извест-

тной степени отождествляет себя с лирическим героем Э. Хемингуэя. Поскольку кто такой «он» неизвестно, читатель подставляет на «его» место себя и вживается в героя, когда тот лежит, положив подбородок на согнутый локоть, видит верхушки сосен над головой и крутой склон горы перед собой. Восприятие получается конкретным, читатель смотрит на окружающее глазами героя. Актуальное членение, следовательно, направляет и контролирует процесс декодирования текста читателем. Автор не позволяет

ему быть посторонним наблюдателем, а заставляет видеть все то, что видит герой, и именно так, как он это видит.

§11. Текстовый уровень. План рассказчика и план персонажа

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

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

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

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

Речи автора противопоставляется речь персонажей, функция которой многообразна, так как она дает не только движение повествованию, но и характеристику как самого персонажа, так и той социальной группы и эпохи, к которой персонаж принадлежит, и многое другое. Прямая речь может следовать за авторской, предшествовать ей или прерывать ее, но всегда образует самостоятельное предложение. Авторское повествование ведется

обычно в третьем лице, хотя иногда автор и сам появляется на сцене и обращается к читателю лично. Таковы, например, знаменитые лирические отступления в «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея и у Дж. Фаулза.

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

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

Если автор не отождествляет себя с рассказчиком и авторская речь на протяжении всего произведения выдержана в духе того лица, от имени которого ведется повествование, с известной стилизацией, такая форма называется **сказом**. В форме сказа, и притом фольклорного, написана «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло.

Простейшее (классическое) текстовое строение складывается из противопоставления двух контекстовых типов — прямой речи и речи рассказчика. В современной прозе происходит нейтрализация этой оппозиции — динамический переход одного плана в другой. Число контекстовых приемов увеличивается, в них вхо-

дят необозначенная прямая речь, несобственно-прямая речь и смешанная речь, при которой в речи рассказчика еще сильнее, чем в несобственно-прямой речи, концентрируются стилевые и семантические признаки плана персонажа, что придает повествованию полифонический

характер¹.

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

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

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

Но и косвенная речь сама по себе может, как показал Р. Якобсон, быть

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

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

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

Was this ambition?

Yet Brutus says he was ambitious;

And, sure, he is a honourable man.

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

Для художественного изображения действующих лиц автор пользуется, наряду с другими средствами, речевой характеристикой, т.е. особым подбором слов, выражений, синтаксиса, отображающими как речь социальной среды, к которой принадлежит персонаж, так и его индивидуальный характер. Речевая характеристика персонажа ограничивается его прямой речью, т.е. речью, передаваемой дословно в виде

самостоятельного предложения или предложений и соответственно выделяемой знаками препинания. Речь персонажа различными способами проникает в авторскую и переплетается с ней¹. Так, речь одного персонажа может передаваться другим персонажем или автором в виде косвенной речи; в этом случае она оказывается грамматически подчиненной речи передающего лица. Разновидность речи, в которой используются не все средства перевода высказывания в косвенную речь, а только некоторые ее формальные признаки, называется полупрямой (*а она говорит, я не приду*).

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

§ 12. Текстовый уровень. Сверхфразовое единство и абзац

Абзацем называется отрезок письменной речи от одной красной строки до другой, составляющий относительно законченный отрезок литературного текста.

Теория абзаца восходит к работам А.М. Пешковского и подробно разработана в трудах Т.И. Сильман и ее школы и в работах Н.С. Поспелова².

Пользуясь термином «абзац», А.М. Пешковский сожалел, что вынужден заимствовать типографский термин, поскольку подходящий синтаксический отсутствует. Позднее, однако, такие термины появились. Сегменты текста стали называть сверхфразовым единством (СФЕ), прозаической строфой, сложным синтаксическим целым и т.п. Графический признак при этом либо отбрасывается, либо остается как вспомогательный, а конституирующими признаками становятся относительная смысловая законченность и семантическая связанность, опирающаяся на союзные, местоименные, наречные и другие лексико-синтаксические средства связи. Такая терминология является более последовательной и строгой, поскольку она позволяет избежать смешения синтактико-интонационных и типографских понятий, тем не менее большинство стилистов и теперь сохраняет термин «абзац», т.к. присущее абзацу литературно-композиционное значение и однозначная графическая выделенность делают его удобным элементом при толковании художественного текста.

При чтении абзац выделяется особо удлиненной разделительной паузой. Разделительная пауза между абзацами подводит итог сказанному в предшествующем абзаце и подготавливает переход к последующему. Пауза и структура абзаца имеют важные стили-стико-текстовые функции: помогают расставить акценты, создают композицию текста, отражают и делают заметными принципы отбора материала и степень обобщенности или дробности изображения и степень его полноты (т.е. квантования, поскольку паузы между абзацами соответствуют опущенным частям повествования, которые читатель должен сам восполнить).

СФЕ является синтактико-интонационным единством более высокого порядка, чем предложение. Оно состоит из одного или нескольких предложений, соединенных союзно-наречными связями, местоименными или лексическими повторами, единством времени, сменой неопределенного артикля определенным, что выражает общность темы и находится одновременно в компетенции синтаксиса и в компетенции

литературоведческой стилистики. Функцию связи выполняют все элементы, которые повторяют что-либо из предшествующего, замещают, указывают на что-либо в предшествующем или последующем тексте или обобщают; т.е., рассматривая связь внутри СФЕ, читатель учитывает те же факторы, что при актуальном членении предложения. Связь может осуществляться и без специальных лексических или грамматических средств простым примыканием на основе связи по смыслу.

Соотношение между грамматической и смысловой самостоятельностью предложений внутри абзаца у разных авторов различно. У одного и того же автора оно различно в разных жанрах, поэтому привести пример типичной структуры абзаца вообще невозможно, но для того, чтобы применить сделанные выше утверждения на конкретном материале, рассмотрим все-таки реальный пример.

Приведенный ниже отрывок из романа У. Фолкнера «Усадьба» состоит из трех абзацев, связанных общей темой «судьбы солдата в Америке». Повествование ведется от первого лица и передает мысли одного из персонажей романа, которому в тот год, когда американские солдаты возвращались с первой мировой войны, было всего 5 лет.

In fact by 1919 even the five-year-old Jeffersonians like I was then were even a little blase about war heroes, not only unscratched ones but wounded too getting off trains from Memphis Junction or New Orleans. Not that I mean that even the unscratched ones actually called themselves heroes or thought they were or in fact thought one way or the other about it until they got home and found the epithet being dinned at them from all directions until finally some of them, a few of them, began to believe that perhaps they were. I mean, dinned at them by the ones who organised and correlated the dinning — the ones who hadn't gone to that war and so were already on hand in advance to organise the big debarkation-port parades and the smaller country-seat local ones, with inbuilt barbecue and beer; the ones that hadn't gone to that one and didn't intend to go to the next one nor the one after that either, as long as all they had to do to stay out was buy the tax free bonds

and organise the hero-dinning parades so that the next crop of eight- and nine- and ten-year-old males could see the divisional shoulder patches and the wound- and service-stripes and the medal ribbons.

Until some of them anyway would begin to believe that many voices dinning at them must be right, and they were heroes. Because, according to Uncle Gavin, who had been a soldier too in his fashion (in the American Field Service with the French Army in '16 and '17 until we got into it, then still in France as a Y. M. C A. secretary or whatever they were called) they had nothing else left: young men or even boys most of whom had only the vaguest or completely erroneous idea of where and what Europe was, and none at all about armies, let alone about the war, snatched up by lot overnight and regimented into an expeditionary force, to survive (if they could) before they were twenty five years old what they would not even recognise at the time to be the

biggest experience of **their** lives. Then to be spewed, again willy-nilly and again overnight, back into what they believed would be the familiar world they had been told they were enduring disruption and risking injury and death so that it should be still there when they came back only to find **that** it wasn't there any more. So that the bands and the parades and the barbecues and all the rest of the hero-dinning not only would happen only that once and was already fading even before they could get adjusted to it, it was already on the way out before the belated last of them even got back home, already saying to them above the cold congealing meat and the flat beer while the last impatient brazen chord died away: «AH right, **little** boys; eat your beef and potato salad and drink your beer and get out of our way, who are already up to our necks in this new world whose single and principal industry is not just solvent but dizzily remunerative peace.»

So, according to Gavin, they had to believe they were heroes even though they couldn't remember now exactly at what point or by what action they had reached, entered for a moment or a second, that heroic state. Because otherwise they had nothing left: with only a third of life over, to know now that they had already experienced their greatest experience, and now to find that the world for

which they had so endured and risked was in their absence so altered out of recognition by the ones who had stayed safe **at** home as to have no place for them in it any more. So they had to believe that at least some little of it had been true. Which (according to Gavin) was the why of the veterans' clubs and legions: the one sanctuary where at least once a week they could find refuge among the other betrayed and dispossessed reaffirming to each other that at least that one infinitesimal scrap had been so.

Первый абзац состоит из трех предложений, возрастающих по сложности и длине. Каждое последующее поясняет предыдущее и вводится словами «я хочу сказать, что». Предложения связаны общей темой — речь идет об отношении к эпитету «герой войны» жителей города Джефферсона, в том числе и пятилетних, самих вернувшихся с войны солдат и тех, кто нажился на войне и кому было выгодно поднимать шумиху (din) вокруг участия в ней Америки. Лексическая связь внутри абзаца многообразна. Большую роль играет повтор: war heroes — heroes — hero-dinning (ср. hero-worship, которое явно пародируется авторским неологизмом hero-dinning). Слово heroes в первом же предложении заменяется местоимением ones с определением unscratched. Unscratched ones повторяется и в следующем предложении. В дальнейшем бывшие солдаты называются, главным образом, they, и эта местоименная цепочка связывает все абзацы отрывка. Слово war встречается в первом предложении в сочетании war heroes, в третьем — to that war, а дальше замещается местоимениями: to that one, to the next one, the one after that, там, где говорится, что те, кому война выгодна, кто наживается на войне, сами в ней не участвуют и не будут участвовать; при этом неизбежность войны разумеется сама собой. Ключевым словом абзаца является саркастическое din: epithet being dinned, dinned at them, hero-dinning. В последнем предложении говорится о поджигателях войны, их деятельность разоблачается в конвергенции параллельных конструкций the ones who..., the ones that.

Следующий абзац — о самих обманутых жертвах шумихи и о том, как

их обманули, — связывается с предыдущим посредством союза *until*, местоимения *they* и повтора тех же слов *heroes* и *din*. Он состоит из трех еще более длинных и еще более сложных предложений, связанных между собой словами *because* и *then*.

Третий абзац суммирует предшествующие части этого внутреннего монолога, подводит итог грандиозного обмана. Он вводится союзом *so* и состоит из четырех предложений, тесная логическая связь между которыми лексически подкрепляется союзами и союзными словами *because*, *so*, *which* и местоименной связью.

Таким образом, абзац можно рассматривать как композиционный прием, облегчающий читателю восприятие текста, поскольку он графически отражает логическую и эмоциональную его структуру.

Размышляя над судьбой солдата в Америке, герой У. Фолкнера детализирует свою мысль, приводит обстоятельства, поясняет психологию обманутых юношей, ловкость тех, кто втянул их в эту бойню, а теперь готовит себе новые жертвы, дурманя головы восьми-, девяти-, десятилетним мальчишкам. Характерными особенностями абзаца, которые отличают стиль одного направления от другого, являются относительная завершенность или незавершенность, самостоятельность или несамостоятельность составляющих его предложений. У импрессионистов в результате их тенденции к созданию общего впечатления и отдельных частных синтаксические и другие формальные связи внутри абзаца могут отсутствовать. У классицистов, наряду с тематической связью, абзац имеет еще все виды лексических и грамматических связей. Каждое предложение, однако, представляет собой нечто завершенное.

В заключение подчеркнем, что с точки зрения стилистики декодирования каждый элемент текста, и в том числе абзац, воздействует на читателя не изолированно, а взаимодействуя с другими элементами и сообщением в целом. Поэтому при рассмотрении абзаца необходимо иметь в виду, что указанная в его определении самостоятельность относительна.

В приведенном примере границы абзацев и сверхфразовых единств совпадают, но это не всегда так: абзац может вмещать несколько СФЕ, а одно СФЕ может захватывать несколько абзацев. Разграничение этих двух понятий не может игнорировать их корреляции. Однако это единицы разнопорядковые. СФЕ — понятие синтаксическое: это цепочка предложений, объединенных тождеством референции, единством темы, коммуникативной тема-рема-ической прогрессией и выражающих законченную мысль. Абзац же — графико-композиционная единица письменного текста. Структура абзаца изучается литературоведческой стилистикой как показатель творческой манеры писателя или стиля литературного направления.

§ 1. Исполнительские фонетические средства

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

Для того чтобы быть эстетически действенной, звуковая сторона произведения должна чем-то выделяться и обращать на себя внимание. Впрочем, провести грань между эстетически действенными и выдвинутыми элементами текста и эстетически нейтральными весьма трудно, и в подлинно художественном произведении действительны все его элементы.

Для удобства изложения и рассмотрения фонетические стилистические средства можно условно подразделить на исполнительские и авторские. Исполнительскими мы назовем фонетические средства, допускающие варьирование, имея в виду, что при перекодировании произведения из письменной формы в устную возможны, в известных пределах, некоторые разли-

чия в интерпретации его звучания, что, естественно, изменяет и смысловую интерпретацию¹.

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

можно назвать авторскими.

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

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

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

§ 2. Авторские фонетические стилистические средства

Авторские фонетические средства, повышающие экспрессивность речи и ее эмоциональное и эстетическое воздействие, связаны со звуковой материей речи через выбор слов и их расположение и повторы. В своей совокупности эти средства рассматриваются учением о благозвучии, или эвфонией. **Эвфонией**, или **инструментовкой**, называют также и самый объект этого изучения, т.е. соответствующую настроению сообщения фонетическую организацию высказывания².

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

Общий механизм внутрислогового звукового повтора Дж. Лич объединяет в следующей схеме, где согласный звук обозначен С, а гласный — V. Общая схема английского слова $C^{03}V C^{04}$, т.е. инициальных согласных может быть 0—3, а финальных — от 0 до 4. В приведенной таблице

повторяющиеся элементы выделены.

1. Аллитерация **CVC** great/grow send/sit
2. Ассонанс **CVC** great/fail send/bell
3. Консонанс **CVC** great/meat send/hand
4. Обратная рифма **CVC** great/grazed send/sell
5. Парарифма **CVC** great/groat send/sound
6. Рифма **CVC** great/bait send/end¹

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

В данном разделе будут рассмотрены инструментовка и некоторые другие специфические фонетические средства: звукопись, звукоподражание, звуковой символизм, звучные слова.

Общая фонетическая окраска текста создается выделяющимися (выдвинутыми) на общем фонетическом фоне близко расположенными повторами. Выдвинутость этих элементов сообщает им ритмическую роль, которая оказывается тем более заметной, чем теснее они расположены. Близость повторяющихся звуков называется **теснотой ряда** (термин Ю. Тынянова).

Как в поэзии, так и в прозе возможны смежные звуковые повторы, расположенные цепочкой и создающие эмоциональную приподнятость и выразительность. Е.Д. Поливанов показал, что материалом в подобных повторах могут быть не только метр и ритм, но и различные другие фонетические представления. В качестве примера звукового удвоения он цитирует Гоголя: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно...»,

где повторяются: *дн — дн, пр — пр, гд — гд, влн — лен*¹. Повторы здесь смежные двухсогласные, но возможны и более сложные случаи, когда повторяющиеся согласные разделены другими звуками, последовательность их может меняться и все же они остаются ощутимыми для слуха, как в следующем примере, где повторяются: *s — I, s — n, / — / — n, s— /, n— d*.

His soul swooned slowly as he heard the snow falling, faintly through universe and faintly falling like the descent of their last end, upon the living and the dead.

(J. Joyce)

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

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

But in the morning it is quite different. Then the sun shines strong on the horizontal green cloud-puffs of the pines, the sky is clear and full of life, the water runs hastily, still browned by the last juice of crushed olives. And there the earth's bowl of crocuses is amazing. You cannot believe that the flowers are really still. They are open with such delight, and their pistilthrust is so red-orange, and they are so many, all reaching out wide and marvellous, that it suggests a perfect ecstasy of radiant, thronging movement, lit-up violet and orange, and surging in some invisible rhythm of concerted delightful movement. You cannot believe they do not move, and make some sort of crystalline sound of delight. If you sit still and watch, you begin to move with them, like

moving with the stars, and you feel the sound of their radiance. All the little cells of the flowers must be leaping with flowery life and utterance.

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

Может показаться, что такие утверждения о символичности отдельных звуков субъективны и произвольны. Однако в действительности это не так. Существуют интересные работы психологов, проверивших ассоциации, которые испытуемые связывают с теми или иными гласными звуками. Статистические данные оказались очень показательными.

Эффект инструментовки может быть весьма разнообразным. Звук [d], например, при частом повторении ощущается, по мнению многих, как недобрый, связанный с отрицательными эмоциями. Разумеется, в приведенном ниже стихотворении ощущение грусти и подавленности создается образами и ассоциациями со смертью, но справедливо и то, что на звуковом уровне инструментовка это настроение поддерживает.

DESIGN

I found a dimpled spider, fat and white, On a white heal-all, holding up a moth
Like a white piece of rigid satin cloth — Assorted characters of death and blight
Mixed ready to begin the morning right, Like the ingredients of a witches' broth —
A snow-drop spider, a flower like a froth, And dead wings carried like a paper kite.

What had that flower to do with being white,
The wayside blue and innocent heal-all?
What brought the kindred spider to that height,
Then steered the white moth thither in the night?
What but design of darkness to appal? —
If design govern in a thing so small.

(R. Frost)

Сложный P1 зловещий образ смерти — белый паук на белом цветке держит мертвого белого мотылька — поддержан инструментовкой, основанной на повторении звука [d] и соответствующего глухого [t]. Настойчиво повторяясь, эти согласные создают жесткий артикуляционный рисунок. Семь из четырнадцати строк сонета рифмуются на [ait]. Эта жесткая артикуляционная окраска взаимодействует со значением слов и выдвигает ключевые, тематические слова *death and blight* и слово *design*, выдвинутое, кроме того, сильной позицией. Цветок *heal-all*, который, как показывает название, считается целебным, бывает обычно голубого цвета. Паук, похожий цветом на подснежник, — тоже редкое явление. Поэт задумывается над символическим значением такого совпадения — отсюда название *Design*. **Звукописью** называется соответствие звукового состава фразы изображаемому, т.е. первой, или денотативной, части сообщения, в то время как инструментовка связана с коннотативной его частью.

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

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

В стихотворении Р. Киплинга *Boots* топот солдатских сапог изображается не только звукоподражательным словом *slog*, которое в прямом значении называет сильный удар, а переносно значит *упрямо шагать*, но и

повторением слов *foot boots*, которые сами по себе звукоподражательными не являются:

We're foot — slog — slog — slog — sloggin' over Africa —

Foot — foot — foot — foot — sloggin' over Africa.

(Boots — boots — boots — boots — **movin'up** and down again!)

Как звукопись, так и прямое звукоподражание использованы Э. По в стихотворении *The Bells*.

Звукопись может сочетаться с аллитерацией как в узком смысле этого термина, так и в более широком его понимании, как любого повтора согласных в близко расположенных словах.

В романе А. Кронина «Цитадель» настойчивое повторение свистящих создает впечатление шепота и вместе с конвергенцией других средств рисует возбужденный скандальными слухами город: *Nothing so exciting, so scandalous, so savouring of the black arts had startled Aberlaw since Trevor Day, the solicitor was suspected of killing his wife with arsenic.*

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

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

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

подчеркивается изменением порядка следования повторяющихся звуков.

Последняя строфа звучит так:

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

В романе Дж. Голсуорси «Серебряная ложка» во внутренней Речи Майкла встречается парономасия, сообщающая тексту

ироническое звучание. Парономасия р, о, l, t, i неожиданно связывает слова *poultry* и *politics*, показывает, что Майкл и сам не принимает всерьез политику своей группы.

But still he strummed on, and his mind wandered in and out of poultry and politics, Old Forsyte, Fleur, Foggartism and the Ferrar girl — like a man in a maelstrom whirling round with his head just above water.

Эта парономасия и последующая аллитерация со звуком [f] создают фонетическую группировку, акцентирующую все то, что волнует Майкла, и подает в подтексте его ироническое отношение к ситуации. Сходство на фонетическом уровне влечет за собой возникновение вторичных значений, а с ними и новых смысловых связей. Звуковое подобие сближаемых таким образом слов может иметь разнообразные стилистические функции¹.

§ 3. Аллитерация и ассонанс

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

Для английской поэтической традиции аллитерация имеет особенно

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

Эта, по выражению В.М. Жирмунского, эмбриональная рифма нерегулярна, часто приблизительна (рифмоид), встречается в середине и в конце полустишия (цезурная рифма).

Соединение аллитерации и цезурной рифмы, то точной, то приблизительной, представлено в духовном эпосе Киневульфа и его школы (IX в.). В.М. Жирмунский приводит отрывок из стихотворения «Феникс», описывающего земной рай, в котором не бывает ни зимы с ее снегом, ни дождей, там всегда хорошо и цветут цветы.

Мы приведем этот отрывок в несколько более полном виде, чтобы показать, как нерегулярна цезурная рифма:

Ne maeg baer ren ne snaw, ne forstes fnaest, ne fyres blaest, ne haegles hryre, ne hrimes dryre, ne sunnan haetu, ne sincaldu, ne wearm weder, ne winter-

scur wihte gewyrdan; ac se wong seoma⁹ eadig and ansund. Is baetaebele lond blostmum geblowen.

Большой мастер самых разнообразных просодических приемов, В. Оден почти точно следует древним правилам аллитерации, описывая движения морского конвоя во время войны. Его ритм ассоциируется с морской волной и напоминает «Бео-вульф», а метрика такая же, как в древних поэмах *Seafarer* и *Wanderer*:

... Our long convoy

Turned away northward as tireless gulls

Wove over water webs of brightness

And sad sound. The insensible ocean. Miles without mind, moaned all around our Limited laughter, and below our songs Were deaf deeps, dens of unaffection...

(W. Auden)

В стихах Д. Томаса встречается специально валлийский тип аллитерации¹, который называется *cynganedd* и при котором в одной строке содержатся две симметрические аллитерации: *Woke to my hearing from harbour and neighbour wood* (w — h — h — w). Или как в его знаменитом стихотворении с воспоминаниями детства *Fern Hill*:

Above the lilting house and happy as the grass was green... And once below a time I lordly had the trees and leaves... And green and golden I was huntsman and herdsman...

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

We would rather be ruined than changed We would rather die in our dread

Than climb the cross of the moment And let our illusions die.

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

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

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

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

§ 4. Рифма

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

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

Академик В.М. Жирмунский считает композиционную функцию

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

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

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

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

Звуковые повторы — один из ведущих признаков, отличающих поэзию от прозы. «Стиховые ряды скреплены между собой единством устойчивой повторяемости одного, нескольких или всех конструктивных элементов»¹. Различают **эвфонические и метрические повторы**. Рифма принадлежит к эвфоническим типам повтора, куда относятся также аллитерация, рефрен, ассонансы, диссонансы, анафора, эпифора, паронимасия, параллельные конструкции. Метрические повторы — это стопа и кратные ее повторы (размер) и строфа.

Для стилистики декодирования очень важно то, что рифма является одним из главных типов поэтического сцепления, т.е. использования сходных

элементов в одинаковых позициях, придающего структурную целостность всему произведению или большому его отрезку.

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

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

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

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

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

Будничность содержания в данном случае контрастирует с длинными строками, которые привычно ассоциируются с приподнятостью тона. Внутренние рифмы разбивают длину строки и создают противоречие между

тем, как она написана и как звучит. Сочетание этих контрастов дает в результате комический эффект и иронический смысл.

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

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

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

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

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

THE SUNLIGHT ON THE GARDEN

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

Our freedom as free **lances**
Advances towards its end;
The earth compels, **upon it**
Sonnets and bids descend;
And soon, my friend,

We shall have no time for **dances**.

The sky was good for **flying Defying** the church bells And every evil **iron Siren** and what it tells: The earth compels, We are dying, Egypt **dying**. And not expecting **pardon, Hardened** in heart anew, But glad to have sat **under Thunder** and rain with you, And grateful too For sunlight on the **garden**.

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

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

Evil lifts a hand and the heads of flowers **fall** — The **pall** of the hero who by the Ebro bleeding

каламбурной рифмой, объединяющей омонимы. Комический и иронический эффект составной рифмы можно показать на следующей песенке С. Смита:

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

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

сцепление aabccb.

Рассмотрев рифму как повтор и как сцепление, посмотрим, в каком смысле рифма может рассматриваться как расхождение традиционно и ситуативно обозначающего. Это расхождение может идти двумя различными путями: ограничения, существующие в норме языка, могут быть сняты или, напротив, на структуру сообщения могут быть наложены дополнительные ограничения.

Снятие существующих ограничений мы наблюдаем в разных тропях и в рассмотренных выше полуотмеченных структурах.

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

Это совмещение можно проследить в стихотворении В. Одена:

CARRY HER OVER THE WATER

Carry her over the water,

And set her down under the tree, Where the culvers white all day and all night,

And the winds from every quarter Sing agreeably, agreeably of love.

Put a gold ring on her finger

And press her close to your heart, While the fish in the lake their snapshots take,

And the frog, that sanguine singer, Sings agreeably, agreeably, agreeably of love.

The streets shall all flock to your marriage,

The houses turn round to look, The tables and chairs say suitable prayers,

And the horses drawing your carriage Sing agreeably, agreeably, agreeably

of love.

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

Ограничения, накладываемые на чисто фонетическую сторону, связывают стихотворение и в ритмико-синтаксическом плане. В отношении же сочетаемости слов происходит обратное, т.е. снятие привычных ограничений. Такое снятие ограничений мы уже наблюдали в предшествующих главах, изучая тропы и полуотмеченные структуры. В этом радостном весеннем гимне любви снятие ограничений создает яркие шуточные образы: о любви приятно поют голуби, ветры, лягушки и лошади, дома оборачиваются, чтобы посмотреть на свадьбу, а столы и стулья произносят приличествующие случаю молитвы. Синтаксически все структуры стихотворения — структуры отмеченные: NP + VP (noun phrase + verb phrase), но глагольные фразы «петь о любви», «произносить молитвы» в норме языка сочетаются с существительными одушевленными — названиями лица. Нарушение всех этих условий лексического и семантического согласования и создает впечатление веселого буйства.

§ 5. Ритм

Ритмом называется всякое равномерное чередование, например ускорения и замедления, ударных и неударных слогов и даже повторение образов, мыслей и т.д. А. Квятковский определяет ритм как «волнообразный

процесс периодических повторов количественной группы движения в ее качественных модификациях». В литературе речевой основой ритма является синтаксис¹.

Ритм имеет большое значение не только для музыки, стихов, но и для прозы. Но если в поэзии ритмика неотделима от метрики, т.е. разнообразных стихотворных размеров, основанных на ударении, то в прозе дело обстоит несколько иначе. Ритм прозы основан по преимуществу на повторе образов, повторе тем и других крупных элементов текста, на параллельных конструкциях, на употреблении предложений с однородными членами, специфическом расположении определений². Х. Гросс считает, что поэзия отличается от прозы более интенсивным использованием фонетических и вообще ритмических средств для передачи настроения, психического и физического напряжения, волнения, различных эмоций и ощущений, чередований напряжения и релаксации³. Ритм может относиться не только к эмоциональной сфере — он может обострять восприятие хода мысли, остроумия автора. Х. Гросс сравнивает прозу Дж. Джойса и Дж. Остен и показывает, что, в то время как у первого звуковая организация близка к поэтической и основана на чередовании звуков, ударных и неударных, долгих и кратких гласных, аллитерации и т.п., у Дж. Остен читатель получает удовольствие от ритма мысли.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

пузатые персонажи Брейгеля.

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

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

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

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

Ритм может имитировать движение, поведение, обстановку, как в стихотворении Р. Киплинга о шагающих по африканской пыли солдатах или как в описании морских волн у Г. Мелвилла (см. с. 101) Он может передавать напряжение, волнение, общее настроение, как в «Вороне» Э. По.

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

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

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

Размещено на <http://www.allbest.ru/>

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

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ГРАФИКИ

§ 1. Взаимодействие графики и звучания. Пунктуация

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Пунктуации принадлежит важная роль в передаче отношения автора к

высказываемому, в намеке на подтекст, в подсказе эмоциональной реакции, которую ожидают от читателя. Пунктуация отражает и ритмико-мелодическое строение речи.

Стилистическая нагруженность различных знаков препинания неодинакова. Особого внимания заслуживают восклицательный и вопросительный знаки. Самая насыщенность ими текста свидетельствует о его эмоциональности, как это видно из следующего отрывка из пьесы Дж. Осборна и А. Крейтона «Эпитафия Джорджа Диллона»:

George (savagely): That's good! Oh yes! And what about you?

Ruth (off her balance): What about me?

George: What are **you** doing here? All right, you've had your go at me. But what about yourself?

Ruth: Well?

George: Oh, don't be so innocent, Ruth. This house! This room! This hideous. God-awful room!

Ruth: Aren't you being just a little insulting?

George: I'm simply telling you what you very well know.

They may be your relations, but have you honestly got one tiny thing in common with any of them? These people —

Ruth: Oh, no! Not «these people»! Please — not that!

After all, they don't still keep coals in the bath.

George: I didn't notice. Have you looked at them? Have you listened to them? They don't merely act and talk like caricatures! That's what is so terrifying. Put any of them on a stage, and no one would take them seriously for one minute! They think in cliches, they talk in them, they even feel in them — and, brother, that's an achievement! Their existence is one great cliché that they carry about with them like a snail in his little house — and they live in it and die in it!

Эмоциональность тирады Джорджа против окружающего его мещанства и его обида на Руфь за совет уйти из дома Элиотов, которые

пригрели, кормят и поят его, и быть самостоятельным, обида, которую он вымещает на тех же Элиотах, выражается многими языковыми средствами и, в частности, обилием восклицательных предложений, отмечаемых восклицательными знаками.

Функция восклицательного знака в восклицательных предложениях общеизвестна, но в стилистическом анализе необходимо учесть и особые случаи расхождения между традиционно и ситуативно обозначающим, когда восклицательный знак употребляется после предложений, которые по своей форме не являются восклицательными. Восклицательный знак в таких случаях указывает на особое, чаще всего ироническое, отношение к содержанию высказывания, а иногда и на возмущение по поводу рассказываемого: *a truth, a faith, a generation of men goes — and is forgotten, and it does not matter!* (J. Conrad. *The Nigger of the Narcissus*).

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

Pozzo: You took me for Godot.

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

Pozzo: Who is he?

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

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

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

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

Pozzo: You took me for him.

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

second... *Pozzo:* Why, it's very natural, very natural. I myself in your situation, if I had an appointment with a Godin... Godet...

Godot... anyhow you see who I mean, I'd wait till it was black night before I gave up.

(S. Becket. *Waiting for Godot*)

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

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

«You'd try. I know you'd try. Perhaps...» But he had no idea himself how that sentence was supposed to finish.

(Gr. Greene. *The Heart of the Matter*)

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

Olwen: Martin didn't shoot himself.

Freda: Martin didn't —

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

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

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

Дж. Осборн, большой мастер бытового диалога, использует тире в приведенном ниже разговоре между старым артистом варьете и его внучкой, реалистически воспроизводя разговор, участники которого недослушивают, прерывают друг друга и не доканчивают фраз, так как не очень знают, что сказать.

Billy: Jean, if ever you're in any kind of trouble, you will come to

me now, won't you? *Jean*: I will. *Billy*: I mean it. Now look — there's just the two of us here. Promise

me you'll come and tell me. *Jean*: Of course I will, but there's nothing —
Billy: I'm not fooling about, I'm serious. Phoebe will be back any
minute, and I don't want her to know. I want you to promise
me...

Jean: I promise you. If there is anything —

Billy: If it's money, mind —

Jean: Well, I tell you I've just —

Billy: I've got a few pounds in the Post Office. Not much, mind you,
but I've got a few pounds. Nobody knows, so not to say a word,
mind.

(J. Osborne. *The Entertainer*)

Тире или многоточие может указывать на затянутую паузу перед
каким-нибудь важным словом для того, чтобы привлечь к нему внимание.
При этом они могут сочетаться с каким-ни-

будь заполнителем (time filler) типа er, ugh, well, so: You come here after
dark, and you go after dark. It's so — so ignoble (Gr. Greene. *The Heart of the
Matter*).

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

Показанные при помощи тире паузы могут быть весьма
содержательными как в прозе, так и в поэзии. В коротком лирическом
стихотворении Э. Дикинсон рассказывает о пережитом большом страдании.
После него жизнь как будто останавливается, человека как будто нет — есть
его нервы, сердце, ноги, он смотрит на себя отчужденно, со стороны.
Состояние напоминает состояние замерзающего, который помнит снег,
холод, безразличие, а потом перестает бороться:

After great pain, a formal feeling comes — The Nerves sit ceremonious, like
Tombs — The stiff Heart questions was it He, that bore, And Yesterday, or
Centuries before?

The Feet, mechanical, go round — A Wooden way

Of Ground, or Air, or Ought — *i* * Regardless grown,

A Quarts contentment, like a stone —

This is the Hour of Lead —

Remembered, if outlived,

As Freezing persons, recollect the Snow

First — Chill — then Stupor — then the letting go —

Выразительные средства этого стихотворения богаты, разнообразны и тесно взаимосвязаны. Паузы — только один из элементов сложной структуры, вместе с остальными они передают оглушенность, отрешенность и безразличие, оставшиеся после перенесенного страдания. Первое предложение, хотя и содержит оба главных члена и как будто бы формально закончено, явно требует пояснения и поэтому может расцениваться как апозиопезис. Надо еще сказать читателю, о каком формальном чувстве говорит поэтесса. Объяснить это трудно. Она останавливается. Смотрит на себя отчужденно, со стороны. Чувствует не она, а нервы, но и они уже только «торжественно восседают как гробницы». После этого неожиданного образа снова пауза. Непонятно, как можно перенести такое. Но спрашивает об этом опять не она сама, а сердце. Оно изумлено: неужели это оно выдержало эту муку и когда это было? Синтаксическая структура нарушается, но паузы нет. Невыносимая боль остановила время, и кажется, что все это было вчера, но, может быть, прошли века.

В следующей строке пауз еще больше, длинные паузы указаны тире, а короткие — запятыми и обрывом строки. Строфа говорит о безразличии к окружающему, о каком-то окаменении. Продолжается та же метонимия — ходит не сам человек, а его ноги, они передвигаются механически, а человек не отдает себе отчета в том, где он находится; ямб здесь становится очень резко ритмичным, и все синтаксические, ритмические и пунктуационные средства подсказывают короткие паузы: of Ground, or Air, or Ought — A Wooden way. Строфа заканчивается паузой, подобной музыкальному фермато.

Последняя строфа подытоживает все предыдущее — это тяжелый час. Снова пауза. Он не забудется, если его переживешь. Последние строки показывают, что уверенности в этом нет. Состояние похоже на состояние замерзающего. Паузы становятся чаще. Стихотворение многозначительно заканчивается не точкой, а тире. Конец, таким образом, неизвестен. Читатель воспринимает многое через просодическую структуру, ритм и паузы, о которых сигнализирует пунктуация.

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

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

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

TRIUMPHAL MARCH

Stone, bronze, stone, steel, stone, oakleaves, horses' heels over the paving.

And the flags. And the trumpets. And so many eagles.

How many? Count them. And such a press of people.

We hardly knew ourselves that day, or knew the City.

This is the way to the temple, and we so many crowding the way.

So many waiting, how many waiting? What did it matter, on such a day?

Are they coming? No, not yet. You can see some eagles.

And hear the trumpets.

Here they come. Is he coming?

Топот проходящих по мощенной камнем улице воинов, ритм их движения, бряцание оружия переданы звуковой организацией, ритмом и метрикой первых двух строк, где элементы перечисления отделены запятыми. Контраст употребления запятых в первых двух строках и точек в двух последующих очень важен. Первые строки могли бы выглядеть так:

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

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

Поскольку стилистические возможности знаков препинания изучены еще крайне мало, мы ограничимся этим частным примером и скажем еще несколько слов о стилистическом потенциале кавычек. В основном кавычки служат для выделения чужой речи. Это может быть речь персонажей, а иногда и мысли их, которые остаются невысказанными вслух. Поэтому они имеют большое значение для рассмотрения текстового уровня и взаимодействия плана рассказчика и плана персонажей. Частным случаем выделения чужой речи можно считать выделение выражений и слов, которые присущи не говорящему, а другим лицам. При этом, выделяя эти слова кавычками как чужие, автор подчеркивает, что сам он этих слов не

употребляет и либо относится иронически к этому выражению (или к стоящему за ним понятию), либо, наконец, отмечает, что слово употреблено в необычном значении, принятом в каком-нибудь более или менее узком кругу.

Рассмотрим эти функции на отрывке из романа «Смерть героя», о котором уже шла речь выше. В отрывке говорится о том, как мать Джорджа Винтерборна получила известие о его смерти.

The telegram from the War Office — «regret to inform... killed in action... Their Majesties' sympathy...» — went to the home address in the country, and was opened by Mrs Winterbourne. Such an excitement for her, almost a pleasant change, for it was pretty dull in the country just after the Armistice. She was sitting by the fire, yawning over her twenty-second lover — the affair had lasted nearly a year — when the servant brought the telegram. It was addressed to Mr Winterbourne, but of course she opened it; she had an idea that «one of those women» was «after» her husband, who however, was regrettably chaste, from cowardice.

Mrs Winterbourne liked drama in private life. She uttered a most creditable shriek, clasped both hands to her rather soggy bosom, and pretended to faint. The lover, one of those nice, clean, sporting Englishmen with a minimum of intelligence and an infinite capacity of being gulled by females, especially the clean English sort, clutched her unwillingly and automatically but with quite an Ethel M. Dell appearance of emotion, and exclaimed:

«Darling, what is it? Has *he* insulted you again?»

Poor old Winterbourne was incapable of insulting anyone, but it was a convention always established between Mrs Winterbourne and her lovers that Winterbourne «insulted» her, when his worst taunt had been to pray earnestly for her conversion to the True Faith, along with the rest of «poor misguided England».

In low moaning tones, founded on the best tradition of sensational fiction, Mrs Winterbourne feebly ejaculated:

«Dead, dead, dead!»

«Who's dead? Winterbourne?»

(Some apprehension perhaps in the attendant Sam Browne — he would have to propose, of course, and might be accepted.)

«They've killed him, *those vile, filthy* foreigners. My *baby* son.» Sam Browne, still mystified, read the telegram. He then stood to

attention, saluted (although not wearing a cap), and said solemnly: «A clean sportin' death, an *Englishman's* death.» (When Huns were killed it was neither clean nor sportin', but served the beggars — («.....», among men) — right.)

В тексте представлены многие графические стилистические средства, но особенно большую роль играют кавычки, курсив и скобки. Функции кавычек здесь разнообразны. Они выделяют текст телеграммы. Телеграмма дана с пропусками, и это подчеркивает ее стереотипность. Кавычками выделена прямая речь персонажей: дамы и ее любовника, а также слова, которые не принадлежат автору, в которых автор передразнивает своих героев и разоблачает характерные для них предвзятые или просто лживые понятия. Тут и «одна из этих женщин», которые якобы «преследуют» мужа, и выдуманные «оскорбления», которые терпит дама, и «бедная заблудшая Англия», не признающая Истинной Веры, т.е. католицизма. Одно из таких характерных словечек оказывается непечатным, и в кавычках заключено многоточие. Курсивом выделены слова *those, he, filthy, baby, Englishman*. Курсив указывает на их эмфатичность и многозначительность в устах говорящих. «Эти женщины» существуют только в воображении Изабеллы Винтерборн, но роль обиженной и оскорбленной «им», т.е. мужем, женщины — это роль, которую она настойчиво играет перед своими любовниками, прикрывая мелкие и пошлые связи притворными чувствами, заимствованными из бульварных романов, на что прямо указывает имя писательницы Этель Делл. Погибший на фронте сын называется бэби с большой эмфазой, так как женщина не хочет признать, что она далеко не молода. Оба участника сцены демонстрируют свой патриотизм, произнося с особым выражением слова *filthy (foreigners), Englishman*. В скобках автор дает свои весьма саркастические комментарии.

§ 2. Отсутствие знаков препинания

Отсутствие знаков препинания является тоже значимым, и современными авторами используется чаще, чем авторами прошлого. Так, Т.С. Элиот без единой точки написал стихотворение в прозе, посвященное битве за Англию. Стихотворение написано после эвакуации англичан из Дюнкерка и связывает в единое целое множество событий, утверждая, что, и потерпев поражение, англичане все-таки остались непобежденными. Текст был заказан поэту английским министерством информации и послан затем в Нью-Йорк вместе с выставкой фотографий о войне.

Отсутствие точек сближает его с формой, принятой в документах, и придает ему особую важность и торжественность. Другие знаки препинания (запятая, тире, двоеточие) используются, но их немного. Стихотворение приводится целиком.

DEFENCE OF THE ISLANDS

Let these memorials of built stone — music's
enduring instrument, of many centuries of
patient cultivation of the earth, of English
verse

be joined with the memory of this defence of
the islands

and the memory of those appointed to the grey ships — battleship,
merchantman, trawler — contributing their share to the ages' pavement of British
bone on the sea floor and of those who, in man's newest form of gamble with
death, fight the power of darkness in air and fire

and of those who have followed their forbears
to Flanders and France, those undefeated in defeat,
unalterable in triumph, changing nothing
of their ancestors' ways but the weapons
and those again for whom the paths of glory are

the lanes and the streets of Britain:
to say to the past and the future generations
of our kin and of our speech, that we took up
our positions, in obedience to instructions.

У разных авторов стилистическое использование тех же пунктуационных средств может быть очень различным. То же отсутствие точек у Дж. Джойса передает поток сознания, а в стихотворении А. Маклиша (с. 241) — бесконечную связь времен и культур в истории человечества.

Ниже и на с. 301 приведены другие произведения без точек. В стихотворении Т.С. Элиота «Защита островов» отсутствие точек объединяет в одно целое множество событий, жизней и веков, когда люди Англии выполняли свой долг. Стихотворение А. Маклиша, благодаря своей структурной незавершенности, создает впечатление временной протяженности, вечного движения времени. У стихотворения нет синтаксического начала и синтаксического конца, так же как нет для всей земли ни начала, ни конца у наступления ночи. Тень ночи идет с востока, поэт перечисляет такие страны, как Персия, Аравия, Ливан, Сицилия, и вызывает ассоциации не только экзотической красоты этих стран, но и преемственности их культур — бесконечности многих смен.

Сильное впечатление производит приведенное и разобранные Х. Гроссом антивоенное стихотворение Э. Кеммингса¹. Оно имеет форму треугольника, в нем нет ни одного знака препинания, стихотворение начинается со строчной буквы, в нем есть только одна большая буква «O» (на вершине треугольника), синтаксические конструкции начинаются, не заканчиваются и переходят одна в другую, апозиопезис не показан пунктуационно, и тем не менее смысл целого совершенно ясен, а эмоциональная сила очень велика. Смертельно раненный человек старается объяснить любимой, что на войне все совсем не так, как обычно себе представляют, и что сам он уже мертв.

i'm

asking
you dear to
what else could a
no but it doesn't
of course but you don't seem
to realize i can't make
it clearer war just isn't what
we imagine but please for god's O
what the hell yea it's true that was
me but that me isn't me
can't you see now no not
any christ but you
must understand
why because
i am
dead

Наше толкование отличается от предложенного Х. Гроссом. Он считает, что поэт объясняет не очень понятливой женщине, как нелепо прославлять войну, перечисляет свои чувства в строчках, состоящих из разного числа слогов, от одного до девяти, подобно тому, как ребенку на пальцах объясняют простую арифметическую задачу, считает, что расширяющаяся и суживающаяся форма стихотворения показывает динамику чувства, причем самая длинная показывает раздражение, а самая короткая — безнадежность. Такое толкование представляется упрощенным. Слова *i can't make it clearer* показывают, что говорящему трудно объяснить и ей придется понять все самой, потому что он ей уже в этом не поможет, потому что теперь это уже не он, потому что он уже умер — *it's true that was me but that me isn't me... because i am dead*.

Стихотворение это очень странное по форме. Оно реалистически передает поток сознания умирающего. Мысли умирающего путаются, он не в

состоянии ни одну из них довести до конца, но главное, основное стремление объяснить любимой, что с ним происходит, пронизывает все стихотворение. «Да, это был он, но теперь это уже не он, потому что он мертв». Треугольная форма стихотворения показывает последнее усилие умирающего, которое достигает кульминации в середине; силы постепенно покидают его, и он затихает, мертвый. Стихотворение необыкновенно эмоционально насыщено, и особенности формы уже не оригинальничание, как во многих других вещах Э. Кеммингса, а органически вытекают из сущности передаваемого. Внешний вид стихотворения передает его содержание, соответствует теме. Ритм оказывается не звуковым, а визуальным.

§ 3. Заглавные буквы. Особенности шрифта

В соответствии с правилами грамматики с заглавной буквы пишется первое слово текста, а также первое слово после точки, многоточия, вопросительного и восклицательного знаков, заканчивающих предложение, и разные виды имен собственных. Имена нарицательные пишутся с заглавной буквы при обращении и олицетворении, что придает тексту особую значительность и торжественно-приподнятую окраску.

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

¹ If way to the Better there be, it exacts a full look at the Worst (Th. Hardy).

Приподнятость может быть иронической, пародийной, как в монологе Джима Портера, когда он, высмеивая брата своей жены Найджела, говорит:

«He's a big chap. Well you've never heard so many wellbred commonplaces come from beneath the same bowler hat. The Platitude from Outer Space — that's brother Nigel.»

(J. Osborne. *Look Back in Anger*)

В цитированном на с. 301 стихотворении Э. Дикинсон некоторые большие буквы используются для метонимической персонификации: The stiff

Heart questions... The Feet, mechanical, go round... Другие слова выделены заглавными буквами, потому что возникают в сознании как очень важные. Таких слов в этом стихотворении очень много: Yesterday, or Centuries before?.. Of Ground, or Air, or Ought — A Wooden Way... the Hour of Lead... the Snow... then Stupor...

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

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

Этот прием широко используется в романе А. Силлитоу «Ключ от двери», причем слова выделяются не только заглавными буквами и шрифтом, но и указанием автора о тоне голоса:

«WILL YOU BE QUIET!» he bawled.

В.И. Балинская¹ относит к случаям семантического функционирования заглавных букв характерное для английской письменной традиции написание с заглавных букв всех знаменательных слов в заглавиях книг и глав. Она также отмечает, что в современных изданиях Англии и Америки стало входить в моду Употребление в заглавиях одних строчных букв как для собственных имен, так и для нарицательных:

under milk wood
(by) dylan thomas
(New York, 1954)

В стихотворном тексте заглавные буквы пишутся в начале каждой строки, независимо от того, начинает ли она новое предложение. Современные поэты этого правила иногда не придерживаются и начинают строку со строчной буквы, если употребление заглавной не требуется

указанными выше пунктуационными правилами. Такое нарушение традиции (такая транспозиция) придает стихотворению более доверительный разговорный вид.

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

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

«Bella!»

«Yes, Master Jon.»

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

«You mean *you'd* like it best.»

Little Jon considered.

«No, *they* would, to please me.»

(J. Galsworthy. *Awakening*)

Если *will* и *would* используются как вспомогательные глаголы или означают обычное, постоянное действие, на них нет ударения. Ударная форма означает раздражение или иронию и выделяется курсивом:

...his liver was a little constricted, and his nerves rather on edge. His wife was always out when she was in Town, and his daughter *would* flibberty-gibbet all over the place.

(J. Galsworthy. *Awakening*)

(Усиленное утверждение может быть показано не только курсивом, но

и курсивом в сочетании с полной формой вспомогательного глагола там, где обычна сокращенная. Например:

Olwen (smiling at him affectionately): You are a baby, Robert. (J.B. Priestley. Dangerous Corner)

Этот пример интересно сравнить с другой репликой из той же пьесы:

Gordon (furious, rising and taking a step forward): You are a rotter, Stanton.

You are a rotter соответствовало бы смягчению интонации и не выражало бы гнева, а *you are a baby, Robert* не могло бы звучать ласково. Разница в шрифте соответствует разнице в интонации, а разница в интонации передает разные эмоции.

Даже не эмфатическое, а чисто нормативное использование курсива может иметь стилистическую нагрузку.

В стихотворении Т.С. Элиота *A Cooking Egg* (в английском языке так называется яйцо не первой свежести) герою тридцать лет, и его отношение к надеждам молодости окрашено горькой иронией. В описании комнаты упоминается альбом с видами Оксфорда:

Pipit sat upright in her chair

Some distance from where I was sitting;

Views of Oxford Colleges

Lay on the table, with the knitting. (T.S. Eliot. The Cooking Egg)

Заглавие альбома напечатано курсивом, и это имеет стилистическую нагрузку как иронический намек на то, что полученное поэтом образование стало просто деталью интерьера.

Курсив избавляет от необходимости вводить слова «книга», «альбом» и т.п. и таким образом способствует компрессии поэтической информации.

§ 4. Графическая образность

Графическая образность есть деление текста на абзацы или

стихотворения на строфы, зазубренность строчек или фигурные стихи. Поэзия модернистов постепенно превращается в поэзию,

обращенную не столько к слуху, сколько к зрению, но необычное расположение строк и вообще графическая образность имеет свою давнюю историю. Большой интерес в этом отношении представляет роман Л. Стерна «Тристрам Шенди».

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

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

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

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

«It is a long tail, certainly,» said Alice, looking down with wonder at the mouse's tail; «but why do you call it sad?» And she kept puzzling about it while

the mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this

— «Fury¹ said to
a mouse, that
he met in the house, 'Let us
both go to law: I will prosecute you. — Come, I'll take no denial:
We must have a trial;
For really this morning
I've
nothing to do.' Said the mouse to the cur,
'Such a trial,
dear sir, With no jury or judge, would be wasting our breath.'
'I'll be judge, I'll be jury.' Said cunning old Fury; 'I'll try the whole
cause, and
condemn you to death.'»

В произведениях Э. Кеммингса стилистическое использование графики доведено до крайности, а иногда и до абсурда. Э. Кем-мингс предельно эксцентричен в отношении формы, хотя тематика его традиционна: радости любви, красота природы, трагедия смерти. Кеммингс прославился тем, что в своем стремлении эпатировать читающую публику либо совсем отказывался от знаков препинания, либо ставил их самым загадочным образом между частями слов, не употреблял заглавных букв, отказывался от всяких синтаксических норм, использовал фигурные стихи.

В графические средства, функционирующие на уровне текста в целом, следует включить и то, что Ю. Тынянов назвал **эквивалентом текста**. Эквивалент текста обычно обозначается рядом или несколькими рядами точек и указывает на пропуск элементов текста, о которых читатель может в какой-то мере догадываться. Так, например, в рассказе К. Мэнсфилд «Служанка» повествование ведется от первого лица. Героиня приносит чашку чая в постель гостье своей хозяйки и рассказывает ей историю всей своей неудавшейся жизни. Рассказ построен как монолог, но время от

времени он прерывается рядом точек. Точки указывают на то, что приезжая леди вставляет какие-то замечания, задает иногда вопросы. Этот неизвестный текст, о содержании которого читатель может догадываться, играет важную стилистическую роль. Он реалистически оправдывает продолжительность излияний героини, помогает более полному раскрытию ее характера и вместе с тем позволяет не загружать рассказ избыточной информацией о собеседнице, которая для художественной задачи рассказа совершенно нерелевантна.

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

Графику текста нельзя рассматривать как один из уровней языка, поскольку ее отношение к уровням не характеризуется

интегративностью и иерархичностью. Предложение не сегментируется на знаки препинания, а только маркируется ими, фонемы не образуются буквами.

Графика представляет собой особую систему знаков и правил их употребления, предназначенную для хранения и передачи вербального сообщения в виде, пригодном для зрительного восприятия. Следовательно, мы имеем дело не с особым уровнем, а с особым кодом.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СТИЛИСТИКА

§ 1. Языковая система, функциональные стили и индивидуальная речь

Произведения художественной литературы и другие тексты, служащие материалом для стилистического анализа, являются примерами индивидуальной речи, данной в непосредственном наблюдении. Для того чтобы описать текст и выявить его особенности по сравнению с другими существующими текстами в данном языке, необходимо установить термины для сравнения. Невозможно установить своеобразие чего бы то ни было, не зная, что является обычным и из каких возможных вариантов выбрано то, что включено в текст. Чем более четко очерчено обычное, тем заметнее индивидуальные особенности. Для того чтобы установить характерные и повторяющиеся принципы выбора, мы должны знать все те формы, из которых производится отбор. Терминами сравнения служат система данного языка в целом и его норма. Под **нормой** понимается не только нейтральный литературный стандарт, но и функциональные стили и диалекты. Система языка и его норма не даны нам в непосредственном наблюдении и выявляются путем абстракции.

Пользуясь терминами моделирования, можно представить себе систему языка как модель абстрактную, норму — как модель статистическую и индивидуальную речь — как эмпирически наблюдаемый материал.

Язык как система представляет собой множество различно реализуемых в речи элементов в их отношениях, противопоставлениях и связях.

Система языка, которая состоит из фонетической, лексической и грамматической подсистем, может рассматриваться как структура, поскольку на множестве элементов языка оп-

ределены закономерные отношения. Эти отношения состоят в том, что использование единиц более низких уровней для построения единиц более

высоких уровней имеет ограниченную свободу — сочетаемость элементов ограничена, что и обеспечивает необходимую для кода избыточность. Система языка определяет общие возможности употребления его элементов, а норма — то, что реально употребляется, принято и понятно в данной языковой общности в зависимости от конкретных условий общения.

Для того чтобы на примере пояснить различие между системой, нормой и индивидуальной речью, обратимся к местоимениям (см. с. 228).

В системе английского языка местоимение первого лица единственного числа означает говорящего и противопоставлено местоимению первого лица множественного числа, обозначающему говорящего и еще одно или несколько лиц. † В норме английского языка, например в научном стиле речи, вместо I возможно we или так называемое множественное скромности: As an illustration let us take the language of Euclidian geometry and algebra (A. Einstein).

В индивидуальной речи we может быть ласково или насмешливо употреблено вместо местоимения второго лица. Врач может сказать пациенту: Come, come, we mustn't get ourself all worked up, must we? (J. Thurber. *The White Deer*).

Литературная норма языка, как пишет Е.С. Истрина, «определяется степенью употребления при условии авторитетности источников»¹. Составители грамматик и словарей при описании литературной нормы опираются на материал произведений художественной, научной и публицистической прозы. Правильность речи определяется не логическими или этимологическими критериями, а только употребительностью в речи образованных носителей языка. Речь обусловлена потребностями и ситуацией общения, поэтому и правильность ее относительна. Важно отметить, что отступления от правил грамматики в речи персонажей не просто свидетельствуют о низком образовательном уровне персонажа, как об этом говорят малоискушенные в стилистическом анализе читатели, а часто несут в себе значительную информацию об обстоятельствах общения,

настроении и состоянии говорящего.

Общелитературный стандарт называют нормой в узком смысле слова.

Изучением норм «правильной» речи занимается специальная отрасль стилистики — **нормативная стилистика**, или **ортология**. Существенным отличием ортологии от лингвостилистики является то, что она не только отмечает варианты функционирования языка, но и дает оценку анализируемых форм как «правильных» или «неправильных». Ортология изучает также характер и объем сознательного воздействия на развитие и функционирование языка со стороны его носителей и со стороны образовательной системы, поскольку норма в этом смысле искусственно поддерживается школой. Само собой разумеется, что этими проблемами культуры и развития речи могут заниматься только те, кто вполне владеет данным литературным языком и имеет нужную общелингвистическую подготовку. Наиболее известной из многочисленных английских работ по нормативной стилистике является словарь Х. Фаулера¹. В задачи ортологии входит не только рассмотрение и устранение семантических и стилистических несоответствий в речи, но и изучение условий ее наибольшей выразительности². Основной ортологической категорией является категория вариантности, связанная с тем, что язык находится в состоянии непрерывного развития и изменения, вследствие чего в нем всегда сосуществуют элементы старого и нового³.

Норма языка отражает типичное использование возможностей, представляемых системой, в зависимости от участников, сферы, условий и цели общения.

Самое существование нормы предполагает возможность таких оппозиций⁴, как:

структура : : норма : : индивидуальная речь; общенародная норма : : диалект;

нейтральный стиль : : разговорный стиль : : книжный стиль;
литературно правильная речь : : просторечие.

Норма, таким образом, включает разные подсистемы реализации структуры. Она указывает традиционные, но не обязательно «правильные» формы, поскольку помимо литературной нормы языка существует ряд других норм: диалект, просторечие и т.д.

Дифференциальные признаки перечисленных выше оппозиций и других им подобных могут быть географическими (для диалектов и национальных вариантов), социальными, поскольку речь имеет свои особенности в различных общественных условиях и у различных общественных групп, биологическими, учитывающими различие в речи мужчин и женщин, детей, подростков и взрослого населения.

«Норма соответствует не тому, что можно сказать, а тому, что уже сказано и что по традиции говорится в рассматриваемом обществе. Система охватывает идеальные формы реализации определенного языка, т.е. технику и эталоны для соответствующей языковой деятельности; норма же включает модели, исторически уже реализованные с помощью этой техники и по этим эталонам»¹.

Английские исследователи, сохраняя понятие «стиль» для художественных текстов, для других сфер общения вводят термин «регистр». **Регистр** сочетает в себе ситуативные условия общения, устную или письменную форму и ролевую структуру коммуникации. Различают, например, регистр устного неофициального разговора, регистр научной лекции, церковной службы, юридических документов, рекламы, коммерческой корреспонденции, метеорологических сводок, телефонных разговоров и т.д. Установившейся классификации регистров не существует. Определяют их по сфере, форме и отношениям коммуникантов. Так, например, реклама мохера: *And we've got the Mohair yarn blends in the most luscious colours you've ever seen* по сфере общения определяется как коммерческая бытовая реклама, по форме как письменный текст, по тону как обращение неофициальное, якобы хорошо знакомых людей, и, следовательно, относится к регистру рекламы.

Регистры можно рассматривать как варианты языка и они примерно соответствуют принятым в русской лингвистике и не очень благозвучным терминам «субъязык» или «подъязык».

Ю.М. Скребнев рассматривает **субъязык** как подсистему языка, полностью удовлетворяющую целям общения в той или иной сфере. Он подчеркивает, что единство языка как системы и его членимость на субъязыки не исключают друг друга, что язык не является гомогенной системой, а распадается на ряд разновидностей, обслуживающих разные сферы общения. Ю.М. Скребнев считает необходимым отличать субъязыки, как условно замкнутые и условно дискретные подсистемы языка, от функциональных стилей, которые являются характеристиками этих систем.

Функциональный стиль складывается из специфичных кон-ституентов тех или иных субъязыков. Помимо этих специфичных элементов в субъязыке присутствуют еще элементы относительно специфичные и неспецифичные.

Подобно регистрам эти субъязыки выделяются пока произвольно в зависимости от точки зрения исследователя, и число их неопределенно велико.

Функциональные стили изучены лучше, и расхождения в их выделении касаются только стиля художественной прозы и единого газетного стиля. Поэтому подробнее нам предстоит остановиться именно на них.

Функциональные стили — научный, разговорный, деловой, поэтический, ораторский и публицистический — являются подсистемами языка, каждая из которых обладает своими специфическими особенностями в лексике и фразеологии, в синтаксических конструкциях, а иногда и в фонетике. Возникновение и существование функциональных стилей обусловлено спецификой условий общения в разных сферах человеческой деятельности. Следует иметь в виду, что стили различаются как возможностью или невозможностью употребления тех или иных элементов и конструкций, так и их частотными соотношениями. Специальный технический термин, например, может встретиться в разговорном стиле, но

вероятность появления его здесь совершенно иная, чем в техническом тексте по данной специальности, ибо термины для разговорного стиля нехарактерны. Целый ряд ученых уже занят получением статистических данных, оценивающих вероятность каждого элемента языковой **структуры** в плане его функционирования в разных функцио-

нальных стилях¹. Выявляются статистические закономерности в отношении длины, морфемного и этимологического состава слов, распределения частей речи, представленных в текстах семантических полей, длины предложений и т.д.

Название «функциональный стиль» представляется очень удачным, потому что специфика каждого стиля вытекает из особенностей функций языка в данной сфере общения. Так, например, публицистический стиль имеет своей основной функцией воздействие на волю, сознание и чувства слушателя или читателя, а стиль научный — только передачу интеллектуального содержания.

Структура и норма языка являются абстракцией. На уровне наблюдения существует только индивидуальная речь, которая для стилистики представлена речевым произведением — текстом. Текст, таким образом, является единственным эмпирическим материалом стилистики.

При рассмотрении индивидуальной речи лингвисту приходится иметь дело с большим разнообразием аспектов, т.е. с явлениями акустическими, общественными, психофизиологическими, психическими. Сообщение при этом рассматривается в связи с контекстом и ситуацией.

Стилистический анализ оказывается в некотором смысле более ограниченным, он учитывает контекст и ситуацию, но имеет дело только с письменным отражением звуковой речи. Это и проще, и сложнее, потому что, как указывал Л.В. Щерба, текст для своего понимания требует мысленного перевода на произносимый язык².

Рассматривая анализ в терминах теории информации, можно сказать, что цель его состоит в том, чтобы возможно ближе подойти к алгоритму

декодирования сообщения, т.е. показать, как получатель речи понимает сообщение, а также показать, как возрастает количество информации в слове или конфигурации связного высказывания в зависимости от их неожиданности, о чем уже говорилось выше при объяснении принципа обманутого ожидания. Каждый элемент сообщения содержит тем больше информации, чем больше общее число возможных элементов, из которых данный элемент выбран. Обращение к терми-

нам теории информации, как уже говорилось, может оказаться полезным в рассмотрении проблем стилистики, поскольку это позволяет рассматривать их в наиболее обобщенном виде.

Итак, индивидуальная речь существует в отдельных реальных высказываниях. Объединение в составе художественно-речевого целого разных стилей данного языка и контрастирование элементов одного стиля с элементами другого выполняют различные экспрессивные функции, на которых мы подробнее остановимся в дальнейшем. Здесь мы напомним только, что следует различать стилистическую окраску, которую слово получает на уровне нормы, и стилистическую функцию, которую слово получает на уровне индивидуальной речи и выполняет в рассматриваемом контексте.

§ 2. Основные противопоставления на уровне нормы

Структура языка и его стандартная общелитературная норма изучаются в курсах грамматики, лексикологии и фонетики. В этой главе мы остановимся на взаимодействии нормы и структуры, на вариациях на уровне нормы и их ограничениях, зависящих от структуры, сосредоточив свое внимание прежде всего на функциональных стилях как главном предмете лингвостилистики. После этого можно будет рассмотреть взаимодействие нормы и индивидуальной речи и ограничения, которые накладывает норма на вариации в индивидуальной речи.

Стилевая структура языка тесно связана с конкретной историей и условиями жизни говорящего на нем народа и поэтому оказывается различной на разных этапах истории.

Границы между стилями не могут, разумеется, быть очень жесткими. Так, ораторский стиль может иметь много общего с публицистическим, а к последнему очень близок стиль гуманитарных научных текстов. Публицистический газетный стиль иногда сближается с разговорным. Но если мы установим статистические характеристики этих стилей, то указанные сближения можно рассматривать как сочетания разных стилей в индивидуальной речи. Каждый стиль языка характеризуется определенными статистическими параметрами в отношении лексики и синтаксиса (длины слов и предложений, словообразовательных моделей и синтаксических конструкций).

Термин «нейтральный стиль» неудачен, так как в сущности подразумевает материал, где стилевые черты отсутствуют. Но нам придется сохранить его для обозначения дополнительного по отношению к функциональным стилям множества элементов нормы.

Нейтральный стиль есть немаркированный член стилистических оппозиций и оказывается как бы фоном для восприятия выраженных стилистических особенностей. Основным свойством его является отсутствие положительной стилистической характеристики и возможность использования его элементов в любой ситуации. Как все на уровне нормы, нейтральный стиль является абстракцией и в индивидуальной речи, в тексте отсутствие стилистически окрашенных элементов может создавать преднамеренную простоту, которая может использоваться со специальным художественным заданием, как это имеет место, например, в творчестве Э. Хемингуэя или Р. Фроста. Если стилистическая нейтральность выбранной лексики сочетается с потреблением слов в их прямых значениях, прием называется **автологией**. Прием не исключает образности, но последняя в этом случае опирается на тематику и сюжет всего произведения в целом. Так,

во многих произведениях Р. Фроста сцены из фермерской жизни или наблюдения природы дают читателю возможность широких философских гуманистических обобщений. Нейтральному стилю, т.е. стилю, возможному в речевой ситуации любого характера, противопоставляются две основные группы: первая из них соответствует неподготовленной заранее речи бытового общения, а вторая — заранее обдуманной речи общения с широким кругом лиц (public speech). Различные стили первой группы обычно называют **разговорными**, а второй — **книжными**. В английской стилистике принята несколько иная терминология, а именно различают спонтанный casual (non-formal) : : неспонтанный non-casual (formal); эти термины точнее отражают суть дела. Названия «разговорный» и «книжный» соответствуют происхождению этих стилей: в своей специфике первая группа обусловлена характерными особенностями бытового диалога, а вторая группа — условиями письменного общения. Однако в настоящее время это деление необязательно соответствует делению речи по типам речевой Деятельности на письменную и устную формы. Так называемый разговорный стиль широко используется в художественной литературе, а образцы второй группы могут (хотя и с некоторыми модификациями) использоваться в устных формах общения, а для одного из них — ораторского — устная форма является даже основной.

Нельзя, впрочем, считать, что разговорная речь в том виде, как она представлена в художественной литературе, тождественна устной разговорной речи, поскольку наличие специфических задач идейно-художественного порядка (необходимая сжатость, сценичность — в драматургии, показ характеров, социально-эстетические принципы литературного направления и многое другое) влияет на обработку устно-разговорного материала. Точное, как на магнитофонной ленте, воспроизведение разговора может попасть в литературное произведение только в порядке исключения. Информация должна подвергнуться компрессии: писатель отбирает только типическое и существенное,

освобождая свой материал от всего случайного¹.

Характерные особенности разговорной речи, как уже было сказано выше, проистекают из условий устного бытового общения. Речь не обдумана предварительно, наличествует прямой двусторонний контакт, преобладает диалог. Используются дополнительные выразительные средства (жест, мимика, показ, интонация). Ситуация служит контекстом. Наличие **обратной связи** позволяет говорящему не стремиться к большой точности и полноте выражения, он знает, что, если его неправильно поймут, он сразу это заметит и может дополнить или пояснить сказанное. Это обстоятельство, а также стереотипность ситуаций позволяет обходиться меньшим по объему словарем, употреблять многозначные слова и слова широкой семантики, а также пользоваться клише, а в синтаксисе широко использовать неполные предложения.

В разговорном стиле принято различать три разновидности: литературно-разговорный, фамильярно-разговорный и просторечие. Две последние имеют еще региональные особенности, а также особенности, зависящие от пола и возраста говорящего². Некоторые авторы полагают, что просторечие не может рассматриваться как функциональный стиль, поскольку стиль предполагает выбор, а пользующийся просторечием выбора не имеет и говорит так потому, что иначе говорить не умеет. В действительности дело обстоит иначе: нередко люди с одними собеседниками пользуются просторечием, а литературно-разговорным стилем с другими. Таким образом, просторечные формы *ain't, he don't* они употребляют не потому, что не знают других, а потому, что эти формы употребляют их товарищи по работе или товарищи их игр. В другой обстановке они совершенно правильно пользуются формами *isn't, aren't, doesn't*¹. Более того, в современной Англии нередки случаи, когда говорящие намеренно употребляют просторечные формы как народные, подчеркивая таким образом свою демократичность, принадлежность к народу, а не к правящим классам. Главной особенностью функциональных стилей является

все-таки не выбор, а специфичность сферы употребления. Таким образом, основания отрицать существование просторечия как стиля у нас нет.

Группа **книжных стилей** включает научный, деловой, или официально-документальный, публицистический, или газетный, ораторский и возвышенно-поэтический. Последний особенно важен при рассмотрении художественных произведений прошедших эпох. Группа книжных стилей не имеет территориальных подразделений и является общенародной и более традиционной, чем разговорная группа. Для них характерен монолог и обращение одного человека к многим. Между кодированием и декодированием сообщения возможен (благодаря письменности и другим средствам фиксации речи) значительный разрыв. Мы можем читать статью, письмо, книгу, документ, написанные много лет назад. Высказывание обдуманно или в процессе его составления, или при устной форме передачи, подготовлено заранее. Синтаксис и лексика отличаются разнообразием и точностью, что необходимо ввиду отсутствия или недостаточности обратной связи.

Вопрос о том, существует ли особый функциональный стиль художественной литературы, является спорным. Некоторые авторы (Р.А. Будагов, И.Р. Гальперин и другие) полагают, что такой стиль существует, другие (В.В. Виноградов, А.В. Федоров, Р.Г. Пиотровский, Ю.С. Степанов) отрицают его существование. Более убедительной является последняя точка зрения. Литературная норма стилистически нейтральна и используется в художественной литературе в разных сочетаниях с различными функциональными стилями, причем художественный эффект часто зависит именно от столкновения стилей.

Академик В.В. Виноградов писал: «Любое языковое явление может приобрести характер поэтического в определенных творчески-функциональных условиях... Вместе с тем поэтические средства не образуют специальной системы, но опираются на системные отношения языка внехудожественных областей»¹.

Следует, однако, сделать одну очень важную оговорку. Норма языка есть категория историческая, поэтому сказанное выше относится к современному английскому языку, не имеет характера универсальной истины и не исключает возможности существования специального литературного стиля в других языках на определенных этапах их развития. Языковедение отмечало много таких случаев.

Само собой разумеется, что отрицание литературно-художественного стиля не означает отрицания литературоведческой стилистики со специальными задачами, отличными от задач лингвостилистики. Такая литературная стилистика занимается той частью содержания сообщения, которая касается говорящего, его эмоций, его отношения к ситуации, к получателю речи и читателю в их взаимодействии с чисто литературными характеристиками произведения, т.е. фабулой, образами героев, темой, строем идей и т.д.

Как уже было сказано выше, в данной книге нас интересуют только те элементы обеих отраслей стилистики, которые могут быть полезны в подготовке преподавателей иностранных языков, т.е. в разработке стилистики восприятия.

§ 3. Торжественно-возвышенная лексика и поэтический стиль

Функциональный стиль — категория историческая: в разные эпохи развития английского языка и английской культуры выявляются различные стили. Так, в эпоху классицизма считалось, что существует особый поэтический стиль, для которого пригодны не все слова общенародного языка. Устанавливались особые нормы поэтического языка, касавшиеся выбора лексики (из которой изгонялось все грубое и «простое») и морфологических форм, и синтаксических конструкций. Поэтика классицистов была нормативной. Нормы «хорошего вкуса», идеалы прекрасного как благородного и разумного, изложенные в поэме

«Поэтическое искусство» — главным произведении французского теоретика классицизма Никола Буало (1636—1711), были приняты и в Англии, хотя в Англии господство классицизма никогда не было так сильно, как во Франции. Те английские просветители, которые придерживались классицистической эстетики, стремились упорядочить языковые поэтические средства и развивали идеи Буало. Образно-эстетическая трансформация общенародного языка в поэзии была подчинена строгим канонам, назначение которых состояло в том, чтобы придать ему особую, соответствующую их поэтическим взглядам приподнятость и изысканность.

Одним из главных авторитетов в области литературного вкуса в Англии был Сэмюэл Джонсон (1709—1784), поэт, журналист, критик и лексикограф, автор первого толкового словаря английского языка. Пурист и моралист, он требовал строгого следования уже апробированным образцам во имя хорошего вкуса, разума и морали. В приведенном ниже стихотворении С. Джонсона «Дружба» можно проследить основные характерные черты высокого стиля. Стихотворение начинается с **апострофы**, т.е. приподнятого обращения, и притом не к человеку, а к абстрактному понятию — дружбе. Приподнятый тон создается с самого начала как этим обращением-олицетворением, так и последующим увеличением числа эпитетов и парафраз. Дружба называется и «даром небес», и «радостью и гордостью благородных умов», и «недоступным низким душам достоянием ангелов».

В соответствии с эстетическими нормами классицизма похвала дружбе выражена в обобщенной абстрактной форме. Типично обилие отвлеченных существительных: friendship, delight, pride, love, desire, glories, joy, life, mistrust, ardours, virtue, happiness. Прилагательные не только абстрактны, но в большинстве своем имеют в лексическом значении оценочный компонент, что соответствует общей дидактико-морализирующей тенденции С. Джонсона: noble, savage, gentle, guiltless, selfish, peaceful. У всех имен существительных, называющих людей, основным компонентом

денотативного значения являются указания на моральные качества: villain, tyrant, flatterer. То же справедливо и для субстантивированных прилагательных: the blest, the brave, the just. Конкретные слова почти отсутствуют, а те немногие, которые все-таки употреблены, использованы метонимически и тоже становятся обобщениями: the human breast, the selfish bosom.

FRIENDSHIP

Friendship, peculiar boon of heaven,
The noble mind's delight and pride, To men and angels only given,
To all the lower world denied.
While love, unknown among the blest,
Parent of thousand-wild desires, The savage and the human breast
Torments alike with raging fires.
With bright, but yet destructive gleam,
Alike o'er all his lightnings fly, Thy lambent glories only beam
Around the favorites of the sky.
Thy gentle flows of guiltless joys,
On fools and villains ne'er descend; In vain for thee the tyrant sighs,
And hugs a flatterer for a friend.
Directress of the brave and just,
O guide us through life's darksome way!
And let the tortures of mistrust On selfish bosoms only prey.
Nor shall thine ardours cease to glow, When souls to peaceful climes
remove;

What rais'd our virtue here below, Shall aid our happiness above.

Логическое, метрическое и синтаксическое построения полностью соответствуют друг другу. Каждая строфа состоит из одного хорошо сбалансированного предложения, границы частей которого совпадают с концами строк. В соответствии с этим почти все строки кончаются знаками препинания: запятыми, двоеточиями, точкой с запятой, а каждая строфа —

точкой.

Уравновешенности предложений способствует обилие эпитетов: *raging fires, destructive gleam, lambent glories, guiltless joys*. Апострофа, т.е. обращение, снова используется в последней строфе, но в этом случае она сочетается с перифразой: дружба названа «руководительницей храбрых и справедливых». Все обращения выражаются через второе лицо единственного числа: *thy glories, thy joys, thine ardours, for thee*. Второе лицо единственного числа в эпоху С. Джонсона в обиходной речи уже не употреблялось и в поэзии получало возвышенную окраску.

В основе стихотворения лежит стилистическая фигура антитезы: дружба противопоставляется любви, которая рождает тысячи диких желаний и одинаково мучает дикарей и цивилизованных людей.

Большая часть лексики рассматриваемого стихотворения является возвышенной в силу возвышенности называемых понятий и общей приподнятости темы. Таковы слова, называющие дружбу, благородство, разум и т.д. Другие слова возвышенны по своим коннотативным значениям. Так, эмоции, вызываемые любовью, сравниваются с простым словом *fire*, а более высокие эмоции дружбы — с более возвышенным *ardours*, а радости дружбы — *glories*. Оба возвышенных слова — *ardours* и *glories* — романского происхождения и более абстрактны, чем их германские синонимы. Таких синонимических пар, где германское слово нейтрально в эмоциональном и стилистическом отношении, а романское характеризуется возвышенностью или торжественностью, можно привести немало. Сравните: *descend — go down, guide — lead, cease — stop, aid — help, profound — deep, glory — fame*.

Называя дружбу «даром небес», поэт употребляет редкое слово *boon* (*благословенный дар*), слово, этимологически связанное с древнеангл. *ben* (*мольба*).

Некоторые из встречающихся в стихотворении слов являются поэтизмами в том смысле, что вообще нигде, кроме поэзии, неупотребительны: *o'er, ne'er*¹.

Для того чтобы представить себе сущность возвышенной лексики с лингвистической точки зрения, надо учесть, что абсолютные синонимы или абсолютно равнозначные варианты в языке сохраняются недолго: раз возникнув, они имеют тенденцию размежевываться семантически, причем более редкие имеют тенденцию к абстрагированию. В связи с этим интересно заметить, что *ardours* имеет только абстрактное значение (*пыл страсти* или *пыл красноречия*), в то время как синонимичное ему исконное *fire* многозначно и имеет как абстрактные, так и конкретные лексико-семантические варианты. Замечено при этом, что денотативное значение, имея более четко очерченные семантические границы, меньше подвержено изменениям, а кон-нотативное, напротив, дает большие возможности развития. Благодаря привычному употреблению в высоком стиле и частым сочетаниям со словами, означающими высокие понятия, часть слов получает в своих коннотациях торжественно-приподнятую окраску. Слова, употребительные в поэзии, ассоциируются с поэтическим контекстом и приобретают поэтическую стилистическую окраску. С другой стороны, именно эмоции требуют свежести и постоянного обновления лексики и ведут к установлению все новых и новых синонимов.

Поэзия современника С. Джонсона Томаса Грея (1716—1771) интересна для нас также как один из примеров той возвышенной лексики, которая составляет предмет данного раздела. Но она содержит элементы черт, получивших развитие только в дальнейшем, поскольку Т. Грей является предтечей европейского сентиментализма. Излюбленным жанром автора знаменитой «Элегии, написанной на сельском кладбище» были оды. Среди них одной из наиболее известных является «Ода на отдаленный вид Итонского колледжа» (1747).

Так же как только что разобранный стихотворение С. Джонсона, она начинается с апострофы. Это обращение к шпилям и башням Итона. Ниже приводится только начало оды, но и оно дает достаточно ясное представление о *poetic diction*.

Три первые строфы начинаются с обращения к башням, холмам, полям и, наконец, к Темзе. Используется архаическая форма местоимения второго лица множественного числа *ye* и особая, также приподнятая синтаксическая конструкция *ye... spires*. Лексика оды более образна и несколько более конкретна, чем лексика стихотворения С. Джонсона, и в то же время она еще более традиционно поэтична.

ODE ON A DISTANT PROSPECT OF ETON COLLEGE

Ye distant spires ye antique tow'rs, That crown the wat'ry glade, Where grateful Science still adores Her Henry's holy shade; And ye, that from the stately brow

Of Windsor's heights th' expanse below

Of grove, of lawn, of mead survey,

Whose turf, whose shade, whose flow' among

Wanders the hoary Thames along

His silver winding way.

Ah, happy hills! ah, pleasing shade!

Ah fields beloved in vain,

Where once my careless childhood stray'd,

A stranger yet to pain!

I feel the gales that from ye blow,

A momentary bliss bestow,

As waving fresh their gladsome wing,

My weary soul they seem to sooth,

And, redolent of joy and youth,

To breathe a second spring.

Say, Father Thames, for thou hast seen

Full many a sprightly race Disporting on the margin green, The paths of pleasure trace; Who foremost now delight to cleave With pliant arm thy glassy wave? The captive linnet which enthral? What idle progeny succeed To chase the rolling circle's speed Or urge the flying ball?

Интерес поэта сосредоточен не на моральных принципах, а на красотах и прелестях природы и на тех чувствах и воспоминаниях, которые пробуждает в нем описываемый пейзаж. Отсюда, с одной стороны, слова — названия традиционных

элементов пейзажа: glade, grove, lawn, mead, field, turf, hills, а с другой — слова и выражения, обозначающие чувства: adore, happy, pleasing, beloved, gladsome, feel the gales, bestow a momentary bliss, to sooth the weary soul.

Все эти слова имеют эмоциональные, и притом приятные, коннотации. Даже слово gale, которое в своем современном, почти терминологическом значении называет сильный, резкий, близкий к урагану ветер, в старинной поэтической лексике имело значение *ветерок, легкое дуновение* и относилось к аромату цветов, лесов и т.п. Слово turf с обычным значением *дерн* здесь синонимично слову grass, но grass лишено коннотаций, нейтрально, а turf имело положительную эстетическую и эмоциональную окраску. Различие по сравнению с обычным словом у слова поэтического может быть не только семантическим, но и фонетическим, и морфологическим. Так, mead [mi:d] — поэтический вариант слова meadow ['medou], а gladsome — поэтический вариант прилагательного glad (ср. darksome у С. Джонсона и современное dark). Подобным же образом слово disport (от старофранц. desport(er) — *развлекаться*) является поэтическим дублетом слова sport, сохранило префикс и первоначальное значение, но приобрело архаическую и поэтическую окраску.

Отрывок изобилует метафорами: шпиль и башни «венчают» лужайку, они смотрят с величавого «лба» Виндзора, во второй строфе говорится о веселых «крыльях» ветра. Темза названа «седой» и олицетворяется с помощью местоимения his; в третьей строфе это олицетворение развернуто дальше: поэт обращается к реке и называет ее Father Thames.

Синтаксис характеризуется плавными развернутыми периодами, специальными конструкциями торжественных обращений (Ye distant spires... that crown...) и восклицательными предложениями.

Морфологические формы архаичны: thou hast seen.

Поэтические правила распространяются на орфографию: гласная, которая нарушает счет слогов, хотя она и не произносится, заменяется апострофом: Tow'rs, wat'ry, th' expanse.

Ода Т. Грея может служить примером классического поэтического стиля¹.

В начале XIX века каноны поэтического языка, провозглашенные классицистами, были отвергнуты романтиками. Роман-

тики отстаивали эмоционально-эстетическую ценность речевого своеобразия. Они стремились обогатить поэтический язык новой лексикой, черпая ее из разных источников. В. Скотт широко использует диалектизмы, Дж. Ките обновляет поэтическую лексику, вводя архаизмы, П.Б. Шелли находит новые выразительные средства в античной литературе, У. Вордсворт призывает отказаться от особого поэтического словаря и пользоваться в поэзии словами и формами живого разговорного языка.

Вопросы языка и стиля играли очень большую роль в литературной борьбе начала XIX века. Предисловие У. Вордсворта ко второму изданию его «Лирических баллад» (1800) было литературным манифестом, в котором он протестовал против условностей высокого стиля, указывая, что поэзия должна обращаться ко всем людям.

У. Вордсворта немало критиковали за примитивизм, стилизацию под язык «поселян», за то, что внимание к народной речи сочетается у него с идеализацией патриархального уклада сельского мещанства, за отождествление доступности с обыденностью. Тем не менее современные исследователи признают, что именно он предложил новую точку зрения на живую народную речь, его творчество сыграло немалую роль в расшатывании старого классического стиля. Подобно У. Вордсворту, Дж. Байрон способствовал освобождению языка поэзии от традиционной риторики А. Попа и С. Джонсона. П.Б. Шелли искал в общенародном языке расширение образных возможностей, которые могли бы передать читателю

его эмоции, его отношение к действительности. Романтики отвергают классическое деление слов на пригодные для поэзии «возвышенные» слова с широким значением и непригодные «низкие» с узким значением. Они часто предпочитают пользоваться именно словами с узким значением, так как они позволяют создавать более конкретные ассоциации и тем сильнее воздействовать на эмоции читателя. Эмотив-ная функция, которой классицисты пренебрегали, выходит на первый план. Для классицистов отбор выразительных средств определялся жанром, для романтиков жанровый критерий теряет свою обязательность. Каждое выразительное средство, каждое слово или оборот расцениваются в зависимости от их пригодности для выражения данного чувства, данной идеи данного автора в данном контексте. Поэты стремятся теперь использовать разнообразные средства, в том числе и столкновение разнотильных элементов. В «Паломничестве Чайльд Гарольда» Дж. Байрона взаимодействуют и комбинируются фольклорные, архаические и классические элементы. Яркая выразительность обеспечивается спонтанностью и индивидуальностью речи. Канонический поэтический стиль становится помехой, и *poetic diction* перестает существовать.

Впрочем, надо признать, что стремление к сближению поэзии с живой речью, которое лучше позволяет поэту передать свои мысли и чувства читателю, и борьба против условностей поэтического языка, застывших образов, традиционных эпитетов, шаблонных фразеологизмов присущи не только романтическому периоду — они составляют постоянный элемент истории поэзии во все времена. Мы встречаемся с ними в любой эпохе. Что касается современной поэзии, то читателям известно, как настойчиво вводит в стихи прозаическую лексику Т.С. Элиот. В одной из своих критических статей он писал: «Установить точные законы о связи поэзии с разговорной речью невозможно. Каждая революция в поэзии имеет тенденцию быть возвращением к обиходной речи, а иногда и заявляет об этой тенденции. Такой была революция, которую провозгласил в своем Предисловии

Вордсворт, и он был прав. Но такую же революцию произвели до него Олдхем, Уоллер, Денхем и Драйден, и такая же революция должна была прийти приблизительно столетием позже. Последователи революции развивают поэтическую речь в том или ином направлении; они полируют и совершенствуют ее; тем временем разговорная речь продолжает меняться и поэтическая речь оказывается устаревшей. Мы, вероятно, не можем себе представить, как естественно должна была звучать речь Драйдена для его наиболее тонко чувствующих язык современников. Никакая поэзия, конечно, не может быть тождественной тому, что поэт говорит или слышит в разговоре, но она должна находиться в таком отношении к разговорной речи его времени, чтобы читатель или слушатель мог сказать: «вот так я должен был бы говорить, если бы мог говорить стихами»¹.

В современном английском языке, несмотря на отсутствие специального поэтического стиля, сохраняется слой лексики, который в силу ассоциаций с поэтическими контекстами имеет в постоянном коннотативном значении входящих в него слов компонент, который можно назвать поэтической стилистичес-

кой коннотацией. Этот компонент устойчив, и словари помечают его специальной пометой *poet.*, а лексикологи называют такие слова поэтизмами. В их число входят не только те высокие слова, которые признавались еще классицистами, но и архаические и редкие слова, введенные в поэтический обиход романтиками.

Для того чтобы показать факт существования и использования поэтизмов в наше время, приведем юмористическое стихотворение Дж. Апдайка, который смеется над поэтессой, следующей поэтическим канонам:

POETESS

At verses she was not inept!

Her feet were neatly numbered. She never cried, she softly wept.

She never slept, she slumbered.

She never ate and rarely dined,

Her tongue found sweetmeats sour.
She never guessed, but oft divined The secrets of a flower.
A flower! Fragrant, pliant, clean,
More dear to her than crystal. She knew what earnings dozed between
The stamen and the pistil.
Dawn took her thither to the wood,
At even, home she hithered. Ah, to the gentle Pan is good
She never died, she withered.

§ 4. Научный стиль

Отличительные черты каждого стиля зависят от его социального назначения и той комбинации языковых функций, которая преобладает в акте коммуникации, а следовательно, от сферы общения, от того, имеет ли общение своей целью, или, во всяком случае, своей главной целью, сообщение сведений, выражение эмоций, побуждение к каким-либо действиям. Принято считать, что единственной функцией научного стиля является функция интеллектуально-коммуникативная, дополнительные функции факультативны.

Научный стиль, таким образом, характерен для текстов, предназначенных для сообщения точных сведений из какой-либо специальной области и для закрепления процесса познания. Наиболее бросающейся в глаза, но не единственной особенностью этого стиля является использование специальной терминологии. Каждая отрасль науки вырабатывает свою терминологию в соответствии с предметом и методом своей работы. Свою специальную терминологию имеют и разные области культуры, искусства, экономической жизни, спорта и т.д.

Однако присутствие терминов не исчерпывает особенностей научного стиля. Научный текст, или устно произнесенный научный доклад, или лекция отражают работу разума и адресованы разуму, следовательно, они должны

удовлетворять требованиям логического построения и максимальной объективности изложения.

Стилеобразующими факторами являются необходимость доходчивости и логической последовательности изложения сложного материала, большая традиционность. Отсутствие непосредственного контакта или ограниченность контакта с получателем речи (доклад, лекция) исключает или сильно ограничивает использование внеязыковых средств; отсутствие обратной связи требует большей полноты. Синтаксическая структура должна быть стройной, полной и по возможности стереотипной. В качестве примера научного текста приведем отрывок из знаменитой книги родоначальника кибернетики Норберта Винера (1894—1964) «Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине». Отрывок взят из раздела, в котором автор, показав, как в разные исторические эпохи развивалась мечта человечества об автоматическом механизме, подводит читателя к выводу о том, что в наше время исследование автоматов — из металла или из плоти — представляет собой отрасль техники связи и фундаментальными понятиями являются понятия сообщения, количества помех, или «шума», количества информации, методов кодирования и т.д. Н. Винер доказывает, что автоматы и физиологические системы можно охватить одной теорией и что создавать автоматические механизмы надо по принципам физиологических механизмов, т.е. исследуя принципы передачи информации и управления в живых организмах. Отрывок, следовательно, представляет для данной книги особый интерес. Вот этот текст:

To-day we are coming to realize that the body is very far from a conservative system, and that its component parts work in an environment where the available power is much more limited than we have taken it to be. The electronic tube has shown us that a system with an outside source of energy, almost all of which is wasted, may be a very effective agency for performing desired operations, especially if it is worked at a low energy level. We are beginning to see that such important elements as the neurons, the atoms of the nervous complex of

our body, do their work under much the same conditions as vacuum tubes, with their relatively small power supplied from outside by the circulation, and that the book-keeping which is most essential to describe their function is not one of energy. In short, the newer study of automata, whether in the metal or in the flesh, is a branch of communication engineering, and its cardinal notions are those of message, amount of disturbance or «noise» — a term taken over from the telephone engineer — quantity of information, coding technique, and so on.

In such a theory we deal with automata effectively coupled to the external world, not merely by their energy flow, their metabolism, but also by a flow of impressions, of incoming messages, and of the actions of the outgoing messages. The organs by which impressions are received are the equivalents of the human and animal sense organs. They comprise photoelectric cells and other receptors for light; radar systems receiving their own short Hertzian waves; Hydrogen-ion-potential recorders, which may be said to taste; thermometers; pressure gauges of various sorts; microphones and so on. The effectors may be electrical motors or solenoids or heating coils or other instruments of very diverse sorts. Between the receptor or sense organ and the effector stands an intermediate set of elements whose function is to recombine the incoming impressions into such form as to produce a desired type of response in the effectors. The information fed into this central control system will very often contain information concerning the functioning of the effectors themselves. These correspond among other things to the kinesthetic organs and other proprioceptors of the human system, for we too have organs which record the position of a joint or the rate of contraction of a muscle, etc. Moreover, the information received by the automaton need not be used at once but may be delayed or stored so as to become available at some future time. This is the analogue of

memory. Finally, as long as the automaton is running, its very rules of operation are susceptible to some change on the basis of the data which have passed through its receptors in the past, and this is not unlike the process of learning.

The machines of which we are now speaking are not the dream of a sensationalist nor the hope of some future time. They already exist as thermostats, automatic gyrocompass ship-steering systems, self-propelled missiles — especially those that seek their target — anti-aircraft fire-control systems, automatically-controlled oil-cracking stills, ultra rapid computing machines, and the like. They had begun to be used long before the war — indeed the very old steam-engine governor belongs among them — but the great mechanisation of the Second World War brought them into their own, and the need of handling the extremely dangerous energy of the atom will probably bring them to a still higher point of development. Scarcely a month passes but a new book appears on these so-called control mechanisms, or servo-mechanisms, and the present age is as truly the age of servo-mechanisms as the nineteenth century was the age of steam engine or the eighteenth century the age of the clock.

To sum up: the many automata of the present age are coupled to the outside world both for the reception of impressions and for the performance of actions. They contain sense organs, effectors and the equivalent of a nervous system to integrate the transfer of information from the one to the other. They lend themselves very well to the description in physiological terms. It is scarcely an miracle that they can be subsumed under one theory with the mechanisms of physiology¹.

Рассмотрим прежде всего синтаксическую структуру этого текста.

В нем преобладают сложноподчиненные предложения. Немногочисленные простые предложения развернуты за счет однородных членов. Во всем этом довольно обширном тексте только два коротких простых предложения, и самая краткость их выделяет весьма важные мысли, которые в них содержатся.

This is the analogue of memory.

They lend themselves very well to description in physiological terms.

Отдельные члены предложений развернуты. Необходимость полноты изложения приводит к широкому использованию различных типов

определений. Почти каждое существительное в приведенном отрывке имеет постпозитивное или препозитивное определение или и то и другое одновременно. Специфичными для технических текстов, в особенности таких, в которых идет речь о приборах или оборудовании, являются препозитивные определительные группы, состоящие из целых цепочек слов: hydrogen-ion-potential recorders, automatic gyrocompass ship-steering systems, anti-aircraft fire-control systems, automatically-controlled oil-cracking stills.

Большое развитие определений этого типа связано с требованием точного ограничения используемых понятий. По этой же причине многие слова поясняются предложными, причастными, герундиальными и инфинитивными оборотами.

Связи между элементами внутри предложения, между предложениями внутри абзацев и абзацами внутри глав выражены эксплицитно, что ведет к обилию и разнообразию союзов и союзных слов: that, and that, than, if, as, or, nor...

Для научного текста характерны двойные союзы: not merely... but also, whether... or, both... and, as... as... Во многих научных текстах встречаются также двойные союзы типа thereby, therewith, hereby, которые в художественной литературе стали уже архаизмами.

Порядок слов преимущественно прямой. Инверсия в предложении *Between the receptor or sense organ and the effector stands an intermediate set of elements* служит для обеспечения логической связи с предыдущим.

Важную роль в раскрытии логической структуры целого играет деление на абзацы. Каждый абзац в рассматриваемом тексте начинается с ключевого предложения, излагающего основную мысль. Для усиления логической связи между предложениями употребляются такие специальные устойчивые выражения, как *to sum up, as we have seen, so far we have been considering*.

Той же цели могут служить и наречия *finally, again, thus*. Употребление их в научном тексте специфично, т.е. сильно отличается от употребления их

в художественной прозе. Несколько выше (см. с. 240) уже говорилось о некоторых случаях употребления *now*.

Авторская речь построена в первом лице множественного числа: *we are coming to realize, we have taken it to be, the tube has shown us, we are beginning to see, we deal with, we are now speaking*. Это «мы» имеет двойное значение. Во-первых, Н. Винер везде подчеркивает, что новая наука создана содружеством большого коллектива ученых, и, во-вторых, лекторское «мы» вовлекает слушателей и соответственно читателей в процесс рассуждения и доказательства. Интересно также отметить сравнительно частое употребление настоящего продолженного и будущего вместо простого настоящего: *the information will very often contain*, что придает изложению большую живость.

Экспрессивность в научном тексте не исключается, но она специфична. Преобладает количественная экспрессивность: *very far from conservative, much less limited, almost all of which, very effective, much the same, most essential, very diverse sorts, long before the war* и т.д. Образная экспрессивность встречается преимущественно при создании новых терминов. В данном тексте это взятое в кавычки слово «*noise*», которое тут же раскрывается синонимичным описательным выражением *amount of disturbance* и поясняется автором как термин, заимствованный у специалистов по телефонии. Первоначально образный термин в дальнейшем закрепляется в терминологии и, получив дефиницию, становится прямым наименованием научного понятия. Так это в дальнейшем и произошло со словом *noise*, и оно уже давно употребляется без кавычек.

В других текстах экспрессивность может заключаться в указании важности излагаемого. Логическое подчеркивание может быть, например, выражено лексически: *note that..., I wish to emphasize..., another point of considerable interest is..., an interesting problem is that of..., one of the most remarkable of... phenomena is..., it is by no means trivial...* Все эти выражения являются для научного текста устойчивыми.

Экспрессивность выражается также в имплицитной или эксплицитной заявке отправителя речи на объективность, на достоверность сообщаемого.

Общая характеристика лексического состава этого или любого другого научного текста включает следующие черты: слова употребляются либо в основных прямых, либо в терминологических значениях, но не в экспрессивно-образных. Помимо нейтральных слов и терминологии употребляются так называемые книжные слова: *automaton* — *automata*, *perform*, *cardinal*, *comprise*, *susceptible*, *analogous*, *approximate*, *calculation*, *circular*, *heterogeneous*, *initial*, *internal*, *longitudinal*, *maximum*, *minimum*, *phenomenon* — *phenomena*, *respectively*, *simultaneous*. Слова других стилей не используются.

Книжные слова — это обычно длинные, многосложные заимствованные слова, иногда не полностью ассимилированные, часто имеющие в нейтральном стиле более простые и короткие синонимы. Неполная грамматическая ассимиляция выражается, например, в сохранении формы множественного числа, принятой в языке, из которого данное существительное заимствовано: *automaton* — *automata*.

Рассмотрение отрывка из книги Н. Винера позволяет показать многие характерные черты научного текста, хотя, несомненно, неповторимая индивидуальность большого ученого неизбежно сказывается на языке, уменьшает стереотипность, приближая текст к художественному. Укажем дополнительно некоторые типические черты научных текстов, касающиеся их морфологии. Эти черты изучены меньше, чем лексические, но все же некоторые наблюдения имеются. Все авторы, занимавшиеся этим вопросом, отмечают преобладание именного стиля. Преобладание в научном стиле именных, а не глагольных конструкций дает возможность большего обобщения, устраняя необходимость указывать время действия.

Сравните:

when we arrived ^u . ~ . ,

at the time of our arrival when we arrive

По этой же причине в научном стиле заметное предпочтение отдается пассиву, где необязательно указывается деятель, и неличным формам глагола. Вместо I use the same notation as previously пишут: The notation is the same as previously used. Наряду с первым лицом множественного числа, представленным в тексте из книги Н. Винера, широко употребляются безличные формы It should be borne in mind, it may be seen и конструкции с one: one may write, one may show, one may assume, one can readily see. Частотное распределение частей речи в научном тексте отличается от того, которое наблюдается в нейтральном или разговорном стиле: увеличивается процентное содержание имен, уменьшается содержание глаголов в личной форме, совсем отсутствуют междометия.

Стоит упомянуть особую, характерную для научного текста форму замещения конструкциями: that of, those of, that + Part. В той же книге Н. Винера находим такой пример:

To cover this aspect of communication engineering we had to develop a statistical theory of the amount of information, in which the unit of the amount of information was that transmitted as a single decision between equally probable alternatives. This idea occurred at about the same time to several writers, among them the statistician R.A. Fisher, Dr. Shannon of the Bell Telephone Laboratories, and the author. Fisher's motive in studying this subject is to be found in classical statistical theory; **that** of Shannon in the problem of coding information; and that of the author in the problem of noise and message in electrical filters¹.

Исследования грамматических особенностей технических текстов показали, например, что термины, обозначающие вещество и отвлеченное понятие, имеют особенности по сравнению с соответствующими разрядами существительных в общелитературном языке в своем отношении к категории числа. Они употребляются в обеих числовых формах без сдвига лексического значения и могут определяться числительными: Normally two horizontal permeabilities are measured. Объясняется это не ограничениями внутриязыкового порядка, а экстралингвистическими причинами. Чем

глубже наука проникает в законы природы, тем более тонкой становится дифференциация видов вещества и свойств предметов. Для неспециалиста сталь — одно понятие, металлург знает много разных сталей.

Такова общая характеристика научного стиля в современном английском языке.

§ 5. Газетный стиль

Система функциональных стилей находится в состоянии непрерывного развития. Сами стили обособлены в разной степени: границы некоторых из них определить нелегко, а стили как таковые трудно отделить от жанров. Эти трудности особенно заметны, когда речь идет о стиле газет.

В книге И.Р. Гальперина «Очерки по стилистике английского языка» газетному стилю посвящен большой раздел главы о речевых стилях. Внутри газетного стиля этот автор различает две разновидности: а) стиль газетных сообщений, заголовков и объявлений, которые и составляют, по мнению И.Р. Гальперина, существо газетного стиля, и б) стиль газетных статей, составляющий разновидность публицистического стиля, куда также входят стиль ораторский и стиль эссе¹.

М.Д. Кузнец и Ю.М. Скребнев, авторы «Стилистики английского языка», считают, что объединять специфические черты языка газеты в понятие газетного стиля неправомерно, поскольку при этом признаки функционального стиля подменяются признаками жанра. Эти авторы также указывают на то, что в разных разделах газеты: передовых статьях, текстах политических документов и выступлений, в статьях по различным вопросам культурной жизни, науки и техники — отражаются различные стилевые системы языка. Наряду с публицистическим стилем в газете можно встретить и официально-деловой при публикации документов общего значения, и научный; наконец, в газетах публикуются и художественные произведения или отрывки из них².

Некоторые авторы предлагают выделять не газетный, а информационный стиль, который может использоваться в газете, на радио и телевидении. Его также называют стилем массовой коммуникации.

Выделить общие черты газетного стиля все же можно, а для стилистики как науки предметом является общее и закономерное, а не возможные частности. Выделяем же мы научный стиль, хотя и там, безусловно, имеется жанровая дифференциация: язык журнальной статьи отличается от отчета о проделанном эксперименте, а техническая документация сочетает в себе черты официально-делового и научного стилей. Совершенно очевидно, что система экстралингвистических стилеобразующих факторов имеет много общего даже в разных типах газетных материалов, а поскольку организация языковых элементов стиля самым тесным образом зависит от экстралингвистических факторов, специфика газеты как общественного явления и вообще специфика массовой коммуникации объективно приводят к необходимости признания газетного стиля как одного из функциональных стилей. Социальная ситуация общения для газеты весьма специфична. Газета — средство информации и средство убеждения. Она рассчитана на массовую и притом очень неоднородную аудиторию, которую она должна удержать, заставить себя читать. Газету обычно читают в условиях, когда сосредоточиться довольно трудно: в метро, в поезде, за завтраком, отдыхая после работы, в обеденный перерыв, заполняя почему-либо освободившийся короткий промежуток времени и т.п. Отсюда необходимость так организовать газетную информацию, чтобы передать ее быстро, сжато, сообщить основное, даже если заметка не будет дочитана до конца, и оказать на читателя определенное эмоциональное воздействие. Изложение не должно требовать от читателя предварительной подготовки, зависимость от контекста должна быть минимальной. Вместе с тем наряду с обычной, постоянно повторяющейся тематикой в газете появляется практически любая тематика, почему-либо оказывающаяся актуальной. Затем эти новые ситуации и аргументы тоже начинают повторяться. Эта повторность, а также

и то, что журналист обычно не имеет времени на тщательную обработку материала, ведут к частому использованию штампов. Все это и создает своеобразие стилеобразующих факторов газетного текста.

Стили различаются между собой не столько наличием специфических элементов, сколько специфическим их распределением. Поэтому наиболее показательной характеристикой функционального стиля является характеристика статистическая. Статистическое выделение функционального стиля осуществляется методом корреляционного анализа, для чего из нескольких сотен текстов отбираются по методу случайных чисел отрывки по 100 словоупотреблений в каждом и подсчитывается, как в этих отрывках представлены те или иные признаки, выбранные в качестве характеризующих стиль, например классы слов. Таким образом выявляется отличающее этот стиль распределение классов слов.

При количественно-качественной характеристике газетной лексики исследователи отмечали большой процент собственных имен: топонимов, антропонимов, названий учреждений и организаций и т.д., более высокий по сравнению с другими стилями процент числительных и вообще слов, относящихся к лексико-грамматическому полю множественности¹, и обилие дат. С точки зрения этимологической характерно обилие интернациональных слов и склонность к инновациям, которые, однако, весьма быстро превращаются в штампы: *vital issue*, *tree world*, *pillar of society*, *bulwark of liberty*, *escalation of war*. Обилие клише замечено давно и указывается всеми исследователями.

Рассматривая лексику в денотативном плане, многие авторы отмечают большой процент абстрактных слов, хотя информация, как правило, конкретна. В плане коннотаций отмечается обилие не столько эмоциональной, сколько оценочной и экспрессивной лексики: *When the last Labour Government was kicked out (Daily Mail)*¹. Эта оценочность часто проявляется в выборе приподнятой лексики. Английских журналистов часто упрекают в том, что они используют претенциозную лексику, за которой

кроется предвзятость суждений: historic, epoch-making, triumphant, unforgettable — и приподнятую архаическую военную лексику, предназначенную для эмоциональной вербовки читателя на удобную для хозяев газеты сторону: banner, champion, clarion, shield.

Все эти свойства самым непосредственным образом связаны с характером передаваемой информации и перечисленными выше функциями газетного стиля. Газетному и публицистическому стилям свойственны все языковые функции за исключением эстетической и контактоустанавливающей. Следует, конечно, оговориться, что это справедливо по отношению не ко всем газетным материалам. Статьи и публицистика могут в большей или меньшей степени приближаться то к научному, то к художественному тексту и иметь соответствующий набор функций. Впрочем, вероятно, правильнее сказать, что эстетическая и контактоустанавливающая функции не отсутствуют, а имеют особый характер и выполняются главным образом графическими средствами: шрифтами, заголовками, которые должны бросаться в глаза и привлекать к себе внимание даже издали, делением на полосы и распределением одной статьи по разным страницам, чем увеличивается шанс каждой статьи попасться читателю на глаза, особыми заголовками к параграфам.

Специфическое построение английских газетных заголовков служит различным целям: они должны заставить читателя заинтересоваться заметкой и обеспечивают компрессию информации.

1. Italy's radio, TV workers on strike
2. Apollo trail-blazers back relaxed and joking
3. Back to work — to kill the bill
4. Ugly noises from Los Angeles mayor's nest
5. Convict sentenced to life for coffin girl kidnap

В первом примере заглавие кратко передает содержание информации. Специфична только краткость — опущение глагола, употребление буквенной аббревиатуры. Никаких предварительных знаний ситуации от читателя не

требуется. Во втором примере, наоборот, читатель безусловно знаком с ситуацией, он ожидает новостей о подробностях возвращения американских астронавтов, шуточный эпитет очень богат коннотациями, тут и признание величия свершенного, и известная фамильярность по отношению к астронавтам; личная форма опять отсутствует по законам компрессии; и наконец, последние слова обещают читателю, что заметка содержит какие-то сведения, полученные от очевидцев. Третий заголовок хорошо запоминается благодаря рифмовке и четкому ритму, и это важно, так как статья под ним — агитационная. Она призывает к борьбе против билля, ограничивающего право забастовок. Четвертый дает очень смутное представление о том, какова тема статьи, но зато ориентирует читателя в смысле отношения к описываемым фактам, их оценки и использует игру слов: *mayor's nest* омонимично *mare's nest* — выражению, которое значит *нелепая выдумка*, а речь идет о махинациях на выборах, причем один из кандидатов — мэр города Лос-Анджелеса. Внимание привлекается сатирической направленностью заглавия, читатель заинтересован и захочет прочесть заметку. Последнее заглавие рассчитано на любителей сенсационных происшествий. Суть дела сжата в одном предложении и передана точно, но довольно загадочно и заставляет прочесть заметку с рассказом о том, как бежавший из тюрьмы преступник похитил дочь миллионера с целью получить за нее выкуп и спрятал ее в каком-то деревянном ящике, девушку спасли, а преступника осудили. Очень характерно использование атрибутивной цепочки, смысл которой понятен только по прочтении заметки.

Атрибутивная цепочка как эффективный способ компрессии информации характерна как для заголовков, так и для текста газетных сообщений. Вот несколько примеров:

1. The Nuremberg war crimes tribunal
2. 60 part-time nursery pupils
3. The Post Offices two-tier postal system

Стилеобразующими факторами для газетных заголовков являются те

же факторы, которые указаны выше для газетного стиля вообще, с той только разницей, что в заголовке все эти факторы действуют особенно сильно и требование компрессии информации и привлечение внимания и интереса читателя оказываются особенно настоятельными.

Характерна концентрическая подача информации, облегчающая читателю возможность выбрать в газете то, что его интересует. Заголовок дает самую общую ориентацию. По подсчетам С.П. Суворова¹, заголовок в *Daily Worker* состоял в среднем из пяти слов и нередко на первом месте содержал слово, которое сообщало, о чем идет речь. Это слово дается совершенно самостоятельно. Например, Dockers: Union Move. Подзаголовок, если он дается, расширяет информацию, он набирается менее крупным шрифтом, но все же полиграфически всегда выделен: 28 days strike notice now given. Первые несколько строк самого текста (иногда набранные жирным шрифтом) содержат изложение сути сообщения. Дальше следуют подробности, которые частично набираются петитом.

Таким образом, читатель может получить самое общее представление о главных событиях дня по заголовкам и подзаголовкам и прочесть полностью только то, что его особо интересует.

Газетные заголовки представляют большой интерес как материал для исследования компрессии информации. С.П. Суворов, исследовавший этот вопрос на заголовках коммунистической прессы с некоторой количественной оценкой наблюдений, отмечает следующее: около 65% обследованных им заголовков имеют предикатный характер. Однако при этом в сложных глагольных формах вспомогательный глагол бывает опущен: Ministers invited to No 10 Downing Street значит не *Министры, приглашенные в дом № 10 по Даунинг-стрит* (резиденция премьер-министра), а *Министры приглашены...* To be опускается так же, как глагол-связка или модальный глагол: Oil men's strike to go on вместо Oil men's strike is to go on.

Компрессия также осуществляется с помощью более частого, чем в других функциональных стилях, использования простого настоящего от

знаменательных глаголов:

Tenants wait to see what Labour brings, хотя в тексте при более развернутом изложении написано: are waiting to see.

Наряду с предикатными, как их называет СП. Суворов, заголовками широко используются именные группы, более компактные, чем соответствующие им предложения, но легко развертываемые:

Sinking houses on a new estate <---- Houses on a new estate are sinking.

Именные группы, составляющие меньшинство, но все же представленные довольно значительным числом случаев, могут иметь правое или левое определение. Правое определение представлено преимущественно предложными оборотами. Это понятно, поскольку причастие или инфинитивные определения в этой системе оказались бы двусмысленными: их легко было бы спутать с предикативной группой с опущенным глаголом be. В числе предлогов, оформляющих правое определение, почти не встречается предлог of. Это объясняется тем, что такой определительный предложный оборот синонимичен препозитивному определению, которому ввиду его большей компактности и отдается предпочтение. (Ср.: Minister of War и War Minister.)

Цепочка левых определений является одним из наиболее действенных средств компрессии. Отмечается также тенденция к опущению артиклей.

В газетных заголовках мы вновь сталкиваемся со стилистической функцией расхождения между ситуативно означающим и традиционно означающим и с диалектическим характером стилистической нормы. Действительно, принцип компрессии требует исключения избыточной личной формы глагола be, ее отсутствие становится привычным.

В качестве отклонения от возникшей таким образом нормы is или are вновь появляются как особый стилистический прием, создающий эмфазу или заставляющий предположить, что цитируются чьи-то слова, хотя кавычки и отсутствуют: Dock dispute: the gap is as wide as ever.

В.Л. Наер отмечает, что в газетном заголовке элементы информации сочетаются с элементами оценки, что в заголовках используется лексика с различной стилистической окраской, каламбуры, разложение фразеологических единиц и другие стилистические приемы.

Многие исследователи газетного стиля отмечают также множество цитат прямой речи и развитую систему различных способов передачи чужой речи. Один из специфически газетных способов — недословная, сокращенная передача речи с примечаниями журналиста в запятых; цитируемая речь приводится при этом без кавычек. Такую прямую речь называют «вольной прямой речью», «неотмеченной» или «адаптированной». Но, разумеется, еще больше случаев прямой речи, отмеченной кавычками. Слова, вводящие чужую речь, могут содержать оценочную коннотацию. Иногда сама цитата, данная в кавычках, содержит ироническую переделку содержания того или иного высказывания. Небольшая заметка в газете *Morning Star* называется:

«PLEASE, CAN I MOVE MY GRAVE?»

Mr Bailey wants to move a tomb — his own tomb — from one part of his garden to another.

He had planning permission to dig, so to speak, his own grave in the first place, so now he seeks permission to change the location. He hasn't installed the tomb yet. The application came before Tees-side council's planning committee yesterday.

Mr Bailey, Alfred to his friends, headed his application «Re-siting of approved tomb to bury Bailey in». There was mention of «a concrete slab to hold him down» and «marble mosaic to write his life story on».

STONE SLAB

There was a sectional drawing showing a coffin on top of a stone slab.

North Riding country council gave permission for the tomb before Summit House, Marton, where Mr Bailey lives (and is dying to be buried) passed to Tees-side.

Tees-side yesterday deferred a decision. «I am against people being allowed to be buried all over the place,» said Aid. Mrs M.E. Jackson, a member of the committee. I

Первая и последняя цитаты не воспроизводят сказанное дословно, а, передавая существо высказывания, придают всей заметке, написанной как будто вполне объективно, абсурдное и комическое звучание.

Из лексико-фразеологических особенностей газеты надо отметить замену простого глагола устойчивым сочетанием, что Добавляет в каждое предложение лишние слоги и создает впечатление большей плавности: *render imperative, militate against, make contact with, be subjected to, have the effect of, play a leading part (role) in, take effect, exhibit a tendency to, serve the purpose of* и т.д. В таких сочетаниях чаще всего участвуют глаголы широкой семантики, такие, как *prove, render, serve, form, play*, сочетающиеся с абстрактными существительными или прилагательными. Используются они часто в пассивной форме: *greatly to be desired, a development to be expected, brought to a satisfactory conclusion.*

Предложным оборотам всегда отдается предпочтение перед герундием (*by examination of*, а не *by examining*).

Аналогичное явление наблюдается в области союзов и предлогов, где простые короткие слова заменяются такими оборотами, как *with respect to, having regard to, in view of, on the hypothesis that.*

Все эти клише, так же как некоторые литоты типа *not unimportant, not unworthy, not inevitable* и т.п., придают тексту глубокомысленное звучание, даже если его содержание совершенно банально, например: *in my opinion it is not an unjustifiable assumption that* вместо *I think.*

Если подходить с точки зрения процесса кодирования, то такие готовые трафареты очень облегчают задачу журналиста или оратора, так как они уже организованы ритмически. Вместе с тем они нередко избавляют оратора от необходимости думать.

Грамматическое своеобразие языка газеты в информационном стиле

исследовано В.Л. Наером¹. Он отмечает своеобразие в использовании времен и залогов, высокий удельный вес неличных форм, уже упомянутые выше обилие сложных атрибутивных образований, особые формы введения прямой речи и преобразования прямой речи в косвенную, а также особенности в порядке слов. Так, например, этот автор обращает внимание на положение обстоятельств определенного времени не в начале и не в конце предложения, как обычно, а между подлежащим и сказуемым, что концентрирует своей необычностью внимание на сказуемом: «A group of Tory backbenchers yesterday called for severe restrictions on the CND Easter peace demonstration» (*Morning Star*). Само обстоятельство времени при этом отодвинуто в тень, оно не существенно, так как газетная информация, как правило, описывает события, имевшие место накануне. При наличии в предложении нескольких разных обстоятельств обстоятельство определенного времени должно по правилам нормативной грамматики стоять последним, однако в газетных сообщениях этот порядок часто нарушается, поскольку информацию несут больше обстоятельства места, а не времени, обстоятельства места выражаются оборотами из нескольких слов и отодвигаются в конец предложения.

В последние годы лингвисты обратили внимание на возникновение особого стиля в языке рекламы. Его особенности описаны в работе английского ученого Дж. Лича¹.

§ 6. Разговорный стиль

Интерес к особенностям разговорной речи не ослабевает в лингвистике вот уже несколько десятилетий, и лингвистическая литература вопроса почти необозрима.

Стилистическая дифференциация затруднена тем, что, как уже говорилось выше, границы стилей весьма расплывчаты. Статистически установить общую характеристику стилей возможно, однако отдельные

разговорные слова в своей стилистической характеристике еще подвижнее, чем слова других стилей, поэтому последние издания словаря Вебстера вообще не употребляют помету *colloquial*, мотивируя это тем, что о разговорности слова вообще нельзя судить.

Еще более затруднена дифференциация внутри разговорного стиля. Все авторы почти единодушно выделяют в нем литературно-разговорный и фамильярно-разговорный (с подгруппой детской речи), выделение третьего подстиля — просторечия — оказывается более спорным, но мы по указанным выше причинам от него не отказываемся.

Весьма существенно представить себе соотношение разговорного стиля с формой и видом речи. Разговорный стиль порожден устной формой речи, и специфические его особенности в значительной степени зависят именно от устной речи. Но формы и стиль речи не тождественны, и возможность использования разговорного стиля в письменной форме не исключена. Он встречается, например, в частной переписке и рекламе. Что касается видов речи, то есть диалогического или монологического вида, то определяющим, формирующим видом является диалог, хотя монолог и не исключается. В литературных произведениях это преимущественно внутренний монолог.

Таким образом, термины «стиль», «форма» и «вид» речи несинонимичны, и обозначаемые ими референты могут сочетаться по-разному.

Стилеобразующими факторами для разговорного стиля являются реализуемые в разговорной речи функции языка, причем в разговорной речи реализуются все функции языка за исключением эстетической. Впрочем, исключение эстетической функции в известной мере условно, и можно было бы привести случаи, когда реализуется и она, просто эта функция здесь менее характерна, чем в других стилях, и роль ее здесь много меньше, чем роль контактоустанавливающей и эмотивной функций.

Чрезвычайно важную роль играют социолингвистические факторы, т.е. принятые нормы речевого поведения и принцип вежливости¹.

Большую стилиобразующую роль играют также две противоположные тенденции, связанные с конкретными условиями общения (т.е. прежде всего с его устной формой), а именно **компрессия**, которая приводит к разного рода неполноте выражения, и **избыточность**. На них мы и остановимся в первую очередь.

Компрессия проявляется на всех уровнях — она может быть фонетической, морфологической, синтаксической и во всех случаях подчиняется законам теории информации в том смысле, что подвергаются компрессии семантически избыточные элементы. Употребление усеченной формы, т.е. фонетическая редукция вспомогательных глаголов, является характерной особенностью английской разговорной формы: *it's, it isn't, I don't, I didn't, you can't, you've, we'll* и т.д. В тех случаях, когда усеченные формы глагола *have I've* и *he's* оказываются недостаточными для передачи значения *иметь, обладать*, используется конструкция с глаголом *get*: *I've got, he's got*; эта же конструкция выполняет и модальную функцию, свойственную *have + Inf.*: *I've got to go now*. Нивелирование различий между *shall* и *will* при выражении чистого будущего способствует широкому при-

менению формы 11. Этот тип компрессии одинаково распространен во всех подстилях разговорной речи, с той только разницей, что в диалекте и просторечии частично сохранились архаические формы контракции, а именно *ha*.

Сокращенные структурные варианты перфектных форм с опущением вспомогательного *have* для литературно-разговорного стиля нехарактерны и возможны только в фамильярно-разговорном и просторечии: «*Seen any movies?*» I asked (Gr. Greene). «*Been travelling all the winter — Egypt, Italy and that — chucked America! I gather*» (J. Galsworthy).

В обоих примерах опущены не только вспомогательные глаголы, но и личные местоимения. Убыстренный темп речи приводит, следовательно, к опущению семантически избыточных неударных элементов, в данных примерах это личные местоимения 2-го и 1-го лица — подлежащие

предложения; присутствие обоих собеседников делает их название излишним.

На уровне лексики компрессия проявляется в преимущественном употреблении одноморфемных слов, глаголов с постпозитивами: *give up, look out*, аббревиатур: *frig, marg, vegs*, эллипса типа *mineral waters -> minerals* или других видов эллипса: *Morning!*, слов широкой семантики: *thing, stuff*, в транзитивном употреблении непереходных глаголов: *go it* и т.д. Для синтаксической компрессии особенно характерен эллипс. Проблема компрессии на синтаксическом уровне очень интересно трактуется и К.Г. Серединой¹. К.Г. Середина отмечает, что многие исследователи, опираясь на предложенный А. Мартине закон наименьшего усилия, сводили различные типы экономии к опущению, совмещению, репрезентации: «*He must have got mixed ■ in something in Chicago.*» — «*I guess so,*» said Nick (E. Hemingway). В этом примере слово *so* замещает все первое высказывание. Сама К.Г. Середина предлагает еще один очень важный тип экономии _ простоту. На первый взгляд предложение *The mother kissed the child's tears away* кажется сжатым. Однако такая конструкция с ее сложными связями принадлежит книжному стилю; она, несмотря на краткость, сложна и потому менее экономна, чем соответствующая ей в разговорном стиле: *The mother kissed the child and he stopped crying.*

«Более экономна, — пишет она, — а следовательно, и более употребительна в разговорном языке конструкция, которая более проста синтаксически». Под компрессией этот автор предлагает понимать синтаксическую сжатость и простоту синтаксических связей. В разных стилях компрессия может проявляться по-разному.

Противоположная тенденция, т.е. тенденция к **избыточности**, связана в первую очередь с неподготовленностью, спонтанностью разговорной речи. К избыточным элементам следует прежде всего отнести так называемые *time fillers*, т.е. не имеющие семантической нагрузки «сорные слова» типа *well, I mean, you see* и сдваивание союзов: *like as if*. Элементы, избыточные для

предметно-логической информации, могут быть экспрессивными или эмоциональными. В просторечии это — двойное отрицание: *don't give me no riddles, don't bring no discussion of politics*, плеонастическое употребление личных местоимений в повелительных предложениях: *Don't you call mother names. She's had a hard life. Don't you forget it.* (J. Cary), а также грубое употребление *you*: *You, come here!* или *Come here, you!*

Некоторые важные особенности разговорной речи порождены ее преимущественно диалогическим характером.

Синтаксическая специфика разговорной речи состоит в том, что единицей более крупной, чем предложение, в ней, как в речи диалогической, является сочетание ряда реплик, связанных структурно-семантической взаимообусловленностью. Н.Ю. Шведова предложила называть их диалогическим единством. В большинстве случаев это единства двучленные — вопросно-ответные, с подхватом, с повтором или синтаксически параллельные. Эта связь реплик является причиной распространенности односоставных предложений. Вот несколько примеров из произведений Дж. Голсуорси, которые мы заимствуем из статьи С.С. Беркнера: 1) Вопросно-ответное единство: «*When do you begin?*» — «*Tomorrow,*» said the Rafaelite. 2) Единство, образованное подхватом: «*So you would naturally say.*» — «*And mean.*» 3) Единство, образованное повтором: «*There's — some — talk — of — suicide,*» he said. James's jaw dropped. — «*Suicide? What should he do that for?*» 4) Единство синтаксически параллельных реплик: «*Well, Mr Desert, do you find reality in politics now?*» — «*Do you find reality in anything, sir?*»

С.С. Беркнер считает, что как подхват, так и повтор выражают экспрессивную реакцию на слова собеседника, но между ними есть и существенная семантическая и структурная разница. Подхват развивает диалог, содержит новое сообщение, часто иронически опровергающее первое: «*...Americans are generally important, sooner or later.*» — «*To themselves,*» said Fleur, and saw Holly smile.

Подхват иногда прерывает собеседника и меняет направление диалога:

«I feel you're a rock» — «Built on sand,» answered Jolyon...

Повтор, по мнению С.С. Беркнера, ограничивается только оценкой услышанного и не передает новой мысли: «...But you're the head of the family, Jon — you ought — to settle.» — «Nice head!» said Jon bitterly.

Повторы-восклицания выражают возмущение, насмешку, иронию и гораздо реже положительную реакцию. Возможен по-втор-переспрос: «What do you call it?» — «Call it? The big field.»

Структурное различие между подхватом и повтором более ощутимо. Подхват синтаксически продолжает первую реплику и в большинстве (85%) случаев связывается с ней соединительным словом, так что получается как бы одно предложение, распределенное между двумя собеседниками...

Специфическую и весьма важную роль играют в этом стиле контактоустанавливающая и эмотивная функции. Они осознаются обществом в виде принятых в коллективе норм и формул вежливости и должны изучаться в социолингвистике. Речь должна быть тактичной, не слишком уверенной, не слишком категоричной и жесткой и вместе с тем небезразличной к собеседнику. Отсюда многообразие форм вежливой модальности, которая может быть выражена интонационно, лексически, морфологически и синтаксически. Рассмотрим примеры проявления этих функций в литературно-разговорном стиле на материале глагола do. Для того чтобы выразить, например, некоторую неуверенность при ответе и готовность принять возражения или соображения собеседника, глагол do может быть использован в утвердительном предложении, как в примере, зафиксированном Б. Чарльстон: «What has happened to your strange neighbour?» «I did hear he'd gone to Australia.»

Тактичная заинтересованность в мнении собеседника и предмете разговора может выражаться в реплике, развивающей или иллюстрирующей услышанное и усиленной тем же do иногда с добавлением расчлененного вопроса:

«You can't blame anyone, it's the war.»

«The war does spoil everything, doesn't it?» (Gr. Greene)

Такая вежливая реплика нередко бывает чисто механической.

В ответных репликах собеседник может употребить *do*, выражая согласие, которое может быть искренним и полным или, напротив, ироническим, как в следующем примере:

«Perhaps I'd better tell the police to call,» he said. «You'd feel more comfortable, wouldn't you. Mr Jimson, if the police were in charge — less responsibility...» «Thank you,» I said, «You're a good chap. For I do certainly feel a lot of responsibility» (J. Cary. *The Horse's Mouth*).

Do часто используется в репликах мягкого упрека, восхищения, раздражения, а также если говорящий хочет, чтобы собеседник проявил свое понимание, согласие, доверие.

Во всех приведенных примерах интеллектуально-логическая функция не исчезает, но выступает в сочетании с эмотивной, контактоустанавливающей и нередко, как в последнем примере, волюнтаривной. Принято считать, что в этих конструкциях *do* служит для усиления. Усиление, безусловно, имеет место, но, как мы только что видели, дело не только в этом, и сама необходимость усиления продиктована разными функциями.

Эмотивное и контактоустанавливающее *do* может быть поддержано сочетанием с такими словами, как *actually, in fact, indeed, really, undoubtedly* и т.п. и глаголом *seem*.

Сравните: *Monica: I see her point, you know. You really did go a little too far* (N. Coward. *Present Laughter*).

Уберем сначала смягчающее *a little* и продолжим свертывание:

You really did go too far. You did go too far. You went too far.

Проведенное свертывание показывает, что, последовательно снимая *really* и *do*, мы не ослабляем эмфатичность, а, напротив, повышаем ее; высказывание становится резким и обидным.

В условиях большой роли волюнтаривной функции в сочетании с

повелительным наклонением *do*, напротив, действительно становится чисто эмфатическим: «Oh go away, do, Mr Jimson» (J. Cary. *The Horse's Mouth*).

То же справедливо и при усилении эмотивной функции в восклицательных предложениях: ...and then suddenly I sat up and called out as loud as I could, «I do want to go on a donkey. I do want a donkey ride!» (K. Mansfield. *Lady's Maid*).

Эмотивная функция является причиной обилия в разговорной речи разного рода усилителей, которые могут выступать в различных сочетаниях и различны для литературно-разговорного и фамильярно-разговорного стилей. Так, например, в фамильярно-разговорном стиле *how*, *when*, *where*, *who*, *which*, *what*, *why* сочетаются со словом *ever*, или суффиксом *ever*¹, или с такими выражениями, как: *on earth*, *the devil*, *the hell* и т.п. Например: *Whatever are you doing?* или *What ever are you doing?* *Whoever's that?* *However did you get in here?* *What on earth are you doing?* *Who the devil do you think you are?* *Who on earth can that be?* *Why the hell do you ask?*

Такой тип эмфазы возможен только в вопросительных или восклицательных предложениях. Эмоциональность при этом имеет грубый, невежливый характер, т.е. связана с раздражением, нетерпением, упреком.

Лишены эмоциональности и зависят от контактоустанавливающей функции такие усилители, как *after all*, *actually*, *really*, *not really*, *certainly*, *surely* и т.п. Сравните: *I certainly admire your courage* и *I admire your courage*. Включая слово *certainly*, говорящий заверяет собеседника в своей искренности и понимании его точки зрения.

В фамильярно-разговорном стиле с его эмоциональностью и эмфатичностью сочетаются и многие бранные слова или их эвфемизмы: *damn*, *dash*, *beastly*, *confounded*, *lousy*. Они возможны в предложениях любого типа, факультативны по своим синтаксическим связям, синтаксически многофункциональны и могут выражать как отрицательные, так и положительные эмоции и оценки: *damned pretty*, *damned nice*, *beastly mean*, *damn decent*.

Вариантом фамильярного разговорного стиля является так называемый детский язык (baby-talk) с его специфической лексикой, наиболее заметными особенностями которой является обилие звукоподражательных слов: bow-wow (a dog) и слов с уменьшительными суффиксами: Mummy, Daddy, Granny, pussy, dearie, lovey, doggy, naughty, pinny, panties и др.

Характерной особенностью является замена личных местоимений полнозначными словами. Обращаясь к ребенку, вместо you говорят baby, Johnny и т.д., вместо I говорящий называет себя Mummy, nurse и т.д. Местоимение первого лица множественного числа we относится к слушателю: Now we must be good and drink our milk.

В художественной литературе элементы baby-talk, употребляемые взрослыми, обычно дают представление об аффектированности или сентиментальности, неискренности говорящего. В романе Г. Грина «Суть дела» Фредди Бегстер подходит к хижине миссис Рольт Ниссен — «Let Freddie in,» the voice wheedled.

В детской литературе для младшего возраста из педагогических соображений используется главным образом нейтральный или литературно-разговорный стиль.

В приведенном ниже отрывке из *Winnie-the-Pooh* только слово Bother! относится к фамильярно-разговорному стилю.

«Is anybody at home?»

There was a sudden scuffling noise from inside the hole and then silence.

«What I said was "Is anybody at home?"» called out Pooh very loudly.

«No,» said a voice; and then added, «You needn't shout so loud. I heard you quite well the first time.»

«Bother!» said Pooh. «Isn't there anybody here at all?»

«Nobody.»

Winnie-the-Pooh ... thought for a little and he thought to himself.

«There must be somebody there, because somebody must have said "Nobody!"»

So he said

«Hallo. Rabbit, isn't that you?»

«No,» said Rabbit, in a different sort of voice this time.

«But isn't that Rabbit's voice?»

«I don't think so,» said Rabbit. «It isn't meant to be.»

«Oh!» said Pooh (A.A. Milne).

Ярко выраженный эмоциональный, оценочный и экспрессивный характер имеет особый, генетически весьма неоднородный слой лексики и фразеологии, называемый **сленгом**, бытующий в разговорной речи и находящийся вне пределов литературной нормы. Важнейшими свойствами сленгизмов являются их грубовато-циничная или грубая экспрессивность, пренебрежительная и шутливая образность. Сленг не выделяется как особый стиль или подстиль, поскольку его особенности ограничиваются одним только уровнем — лексическим. О сленге существует обширная литература. Трудным вопросом остается вопрос о критериях отнесения слов к сленгу, поскольку границы сленга, как общего, так и специального, т.е. ограниченного профессиональной или социальной сферой употребления, весьма расплывчаты. Слова и выражения сленга имеют, как правило, синонимы в нейтральной литературной или специальной лексике, и специфичность их можно выявлять по сопоставлению с этой нейтральной лексикой.

В многочисленных современных романах из жизни подростков сленг тинейджеров играет важную стилистическую роль. Уже давно замечено, что сленгу особенно свойственно явление синонимической аттракции, т.е. большие пучки синонимов для понятий, почему-либо вызывающих сильную эмоциональную реакцию (девушка, деньги, опьянение, алкоголь, наркотики, воровство имеют особенно большие группы сленговых синонимов). В романе К. Мак Иннеса, где рассказчиком является подросток и где проблемы поколений и нонконформизма стоят особенно остро, очень много синонимов для обозначения представителей старшего и молодого поколений: the oldies,

the oldsters, the oldos, old hens, old numbers, old geezers и, с другой стороны: kid, kiddo, sperm, chick, chicklet (девочка), minors, beginners, debs.

Люди, покорно принимающие существующий порядок вещей, называются рассказчиком mugs, squares, tax-payers.

To have a job like mine means that I don't belong to the great community of the mugs: the vast majority of squares who are exploited. It seems to me this being a mug or a non-mug is a thing that splits humanity up into two sections absolutely. It's nothing to do with age or sex or class or colour — either you're born a mug or a non-mug...

(Mac limes)

Стилистическая структура разговорной речи, таким образом, неоднородна. Сюда входят разные социально обусловленные подстили, которые в ней взаимодействуют. Членение разговорной речи на диалекты зависит от географического фактора. Наиболее известным диалектом городского просторечия является лондонский кокни.

§ 7. Взаимодействие стилистической окраски слова с контекстом

В предшествующих параграфах функциональные стили рассматривались в плане лингвостилистики. Цель описания состояла в том, чтобы получить представление о норме языка, т.е. некоторую абстракцию. Практически на уровне наблюдения читатель имеет дело с текстом или, другими словами, с речевым произведением, индивидуальной речью. Речевое художественное

произведение есть единство взаимосвязанных элементов, каждый из которых находится в сложных взаимоотношениях с остальными. А все вместе эти остальные элементы составляют его контекст (см. с. 41).

Следует различать семантическое и стилистическое функционирование контекста. В семантико-лингвистическом плане при декодировании целесообразно пользоваться определением контекста, предложенным Н.Н.

Амосовой, и рассматривать контекст как «соединение указательного минимума с семантически реализуемым словом»¹. Такое понимание контекста базируется на понимании слова в языке как системы «социально закрепленных семантических потенций»², которые актуализируются в речи благодаря контекстуальным или ситуационным указаниям. Контекст, следовательно, показывает, который или которые из традиционно существующих лексико-семантических вариантов слова имеются в виду в данном конкретном случае.

Широкое распространение в русской лингвистике получило также определение контекста, данное Г.В. Колшанским. Этот автор определяет контекст как совокупность «формально фиксированных условий, при которых однозначно выявляется содержание какой-либо языковой единицы»³. В практике лингвистического анализа удобнее исходить из работ Н.Н. Амосовой, поскольку в них теория контекста разработана более глубоко и полно.

Для стилистики, однако, оба эти определения оказываются недостаточными, потому что коннотационная часть лексических значений, которая играет для стилиста такую большую роль, может быть не только узуальной, т.е. обычной, но и окказиональной и зависит от гораздо большего числа факторов, чем предметно-логическая. В частности, она сильно зависит от макроконтекста, т.е. указателей, находящихся за пределами прослеживаемых синтаксических связей. Например, в романе С. Бар-стоу из жизни рабочих-подростков «Такая любовь» рассказчик называет всех девушек *bint*, *bird*, *chick*, *baby*, *tart* и другими словами сленга, а нейтральное слово *girl* употребляет только говоря о своей сестре. По контрасту это слово оказывается и эмоциональным и оценочным и выражает его любовь и уважение к ней. В романе К. Мак Иннеса «Начинающие» архаичное

brethren применительно к представителям старшего поколения на фоне общего фамильярно-разговорного стиля и обилия сленг-гизмов звучит издевкой даже в предложении со стилистически нейтральной лексикой: *I've*

had to explain this so often to elder brethren that it's now almost a routine (K. Mac Innes. *Absolute Beginners*). Более часто, однако, экспрессивный эффект получается в результате неожиданности появления иностилевого слова в нейтральном по окраске тексте: ...said my bro in his whining complaining platform voice (K. Mac Innes. *Absolute Beginners*).

Таким образом, слова из разных стилистических пластов в зависимости от контекста могут давать аналогичный эффект, и, наоборот, слова одного и того же функционального стиля могут иметь разную стилистическую функцию. Слова или лекси-ко-семантические варианты многозначных слов получают функционально-стилистическую окраску и другие коннотации в тех условиях общения, для которых они характерны, в которых они обычно употребляются, и в соответствии с особыми функциями языка в этой сфере. Однако наиболее сильно эта стилистическая окраска осознается и может выполнять специальные стилистические функции только вне этой привычной речевой сферы и только вне этой сферы может быть использована для выдвижения того или иного момента содержания на фоне другой лексики.

Стилистический контекст, следовательно, есть понятие специфичное, нетождественное речевому контексту. Он не только указывает, который из уже существующих в языке вариантов слова имеется в виду, но и сообщает ему новые окказиональные коннотации. Стилистический контекст — это фон, на котором, преимущественно по контрасту, но иногда и по сходству, возникает экспрессивность стилистического приема. Особенно характерны в этом отношении разные контексты выдвижения. Подобно тому как в семантическом контекстуальном анализе семантически реализуемое слово составляет контекст в единстве с индикатором, так и в стилистическом анализе стилистический прием составляет стилистический контекст в единстве с тем окружением или текстовым фоном, которые придают ему релевантность и которые, благодаря своей упорядоченности в каком-либо отношении, создают «усиленное ожидание», делая появление именно данного приема неожиданным или, напротив, делая его заметным путем

конвергенции приемов.

Вероятность появления каждого последующего элемента в речевой цепи зависит от предыдущих. Появление на этом фоне

неожиданного элемента привлекает внимание читателя и усиливает воздействие текста¹. Зависимость последующих элементов от предыдущих не следует, однако, понимать слишком буквально: за речевую цепь иногда приходится принимать не только данный текст, но и ранее воспринятые тексты, все содержание тезауруса читателя. Прежний речевой опыт позволяет осмыслить контекст и заставляет читателя угадывать, что последует дальше. Вопрос о границах контекста в стилистике чрезвычайно сложен. Вводятся понятия микроконтекста и макроконтекста; ограничивать микроконтекст пределами прямых синтаксических связей, как это делается в лингвистическом контекстологическом анализе, не представляется возможным, поскольку сам стилистический прием может выходить за рамки предложения, поэтому целесообразно ограничивать стилистический микроконтекст границами единой стилистической функции. Макроконтекстом мы будем называть индикацию, получаемую за этими пределами, т.е. максимум индикации².

Семасиологи различают также экстралингвистический контекст, или контекст ситуации. Под контекстом ситуации понимают условия, в которых осуществляется данный акт речи и которые влияют на содержание и построение речи, выбор слов и грамматических конструкций. В художественном тексте контекст ситуации воспроизводится лингвистическими средствами, но его все же не следует смешивать с непосредственным речевым микро- и макроконтекстом. Его, вероятно, целесообразно рассматривать как подвид макроконтекста. Указания ситуативного контекста могут находиться на значительном удалении от рассматриваемого отрезка, например, в заглавии главы или романа или в другом произведении, на которое делается аллюзия.

Для стилистики декодирования проблема контекста имеет свое особое

и весьма важное значение. Оно зависит от особенностей стилистической функции и структурности текста. Поскольку специфическими средствами стилистической функции являются иррадиация, избыточность и неэксплицитность (см. с. 69—75), никакие стилистические средства вне контекста не работают. Текст не есть простая линейная соположенность слов.

Это структура с внутренней организацией, элементы которой значимы не только сами по себе, но, прежде всего, в своих отношениях с другими элементами и со всем текстом. Мы уже не раз отмечали, что информативность элемента художественного текста зависит от его предсказуемости на фоне контекста, поскольку вероятность каждого последующего элемента существенно зависит от предшествующих.

Главными типами отношений между элементами в контексте являются отношения контраста и эквивалентности или тождества. Элементы могут быть соположенными и синтаксически связанными, но не сходными или повторяющимися и в чем-то эквивалентными, причем сходные элементы могут быть расположены как контактно, так и дистантно. Оба типа отношений ведут к появлению новых дополнительных смыслов и коннотаций.

Большое значение для рассмотрения стилистического контекста имеют уже рассмотренные выше явления конвергенции и сцепления, практически реализующие эти отношения тождества и контраста.

§ 8. Использование функционально окрашенной лексики в художественной литературе

После общих замечаний о контексте лингвистическом и стилистическом обратимся к рассмотрению взаимодействия контекста с лексикой, имеющей функционально-стилистическую окраску. В основе возникающих при этом дополнительных значений лежит, прежде всего, свойство иррадиации стилистической функции. Так, например, одно

поэтическое слово, включенное в нейтральный контекст, может сделать возвышенным целый абзац. Роль даже небольших стилистически окрашенных вкраплений может быть очень значительна. Эффект их зависит от того, соответствуют ли они предмету повествования или контрастируют с темой. При нарушении ожидаемого соответствия между означаемым и означающим нередко возникает комический или иронический эффект, как в следующем примере из романа О. Хаксли, где книжная лексика сочетается с тривиальной ситуацией: *The village Maecenas, in petticoats, patronising art to the extent of two cups of tea and a slice of plum-cake.* Явление можно рассматривать как разновидность обманутого ожидания. Особенно часто такие эффекты получаются при использовании разговорной и торжественно-возвышенной лексики; подобные примеры встречались нам на протяжении всей книги при толковании текстов. В целом, однако, иностилевые вкрапления отличаются большим разнообразием материала и функций. Они могут происходить из любых функционально-стилистических пластов. Они встречаются в описаниях, увеличивая их точность и конкретность или создавая метафоричность и образность, в речевых характеристиках и портретах персонажей, в авторских комментариях и т.д. В данном параграфе мы не будем пытаться охватить все это многообразие, а ограничимся примерами, иллюстрирующими только взаимодействие с контекстом терминологической, просторечной и диалектной лексики.

Специальная лексика может включаться в речевую характеристику героя, раскрывая его жизненный опыт, профессию и интересы. Таково, например, использование морской лексики Мартином Иденом. Писатели-реалисты пользуются специальной лексикой для более точного описания окружающей героев действительности. Функция такой лексики может быть и весьма специфична: в первой главе «Холодного дома» Ч. Диккенса нагромождение юридических терминов показывает невозможность для нормального человеческого рассудка разобраться в запутанном лабиринте судопроизводства в Верховном канцлерском суде.

В качестве иллюстрации использования научного стиля в речевой характеристике героев литературного произведения приведем отрывок из романа Ч. Сноу «Новые люди», где научные термины и книжные слова в прямой речи персонажей не только показывают их принадлежность к технической интеллигенции, но и помогают читателю обратить внимание на их сдержанность и мужество, когда они говорят о той опасности, которой подвергают свою жизнь в экспериментальной работе по ядерной физике в их лаборатории.

Luke said: «I'll get that stuff out in six weeks from March 1st if it's the last thing I do.»

Martin said: «It may be.»

«What is the, matter?» I said.

Luke and Martin looked at each other.

«There are some hazards,» said Luke.

That was the term they used for physical danger. Luke went on being frank. The «hazards might be formidable. No one knew much about

handling **plutonium**; it might well have obscure toxic properties. There would not be time to test each step for safety, they might expose themselves to illness, or worse.»

Выражение «токсические свойства» — специальный термин, который является некоторым эвфемизмом для той опасности, которой ученый сознательно идет навстречу. В дальнейшем Люк действительно подвергается облучению, получает лучевую болезнь и иронизирует по этому поводу: There was a mutter from Luke's sick-bed which spread round Barford: «The only thing they (the doctors) still don't know is whether to label mine a lethal dose or only near lethal.»

Медицинский термин «летальная доза» (смертельная доза) употреблен в той же стилистической функции, что и «токсические свойства», и, кроме того, усиливает горько-ироническое звучание фразы.

В другом отрывке из этого же романа некоторое нагромождение

специальных терминов служит для точного реалистического описания лаборатории с одним из первых атомных реакторов:

In front of her were the instruments which she had been taught to read; she was a competent girl, I thought, she would have made an admirable nurse. There was one of the counters whose ticking I would expect **in** any Barford laboratory; there was a logarithmic amplifier, a DC amplifier, with faces like speedometers, which would give a measure — she had picked up some of the jargon — of the «neutron flux».

On the bench was pinned a sheet of graph paper and it was there that she was to plot the course of the experiment. As the heavy water was poured in, the neutron flux would rise: the points on the graph would lead down to a spot where the pile had started to run, where the chain reaction had begun:

«That's going to be the great moment,» said Mary.

Искусство писателя заставляет даже несведущего в технике читателя представить себе обстановку, в которой работает Мэри. В данном отрывке все термины употреблены в своем прямом значении. Но возможно и другое, а именно образное употребление специальных терминов. В упомянутом выше романе Дж. Лондона «Мартин Иден» автор, описывая тесноту комнатухи, в которой живет вернувшийся из плавания Мартин, пользуется морской терминологией и уподобляет движения

Мартина между дверью, столом и кроватью трудной навигации по узкому каналу:

Even so he was crowded until navigating the room was a difficult task. He could not open the door without first closing the closet door, and vice versa. It was impossible for him anywhere to traverse the room in a straight line. To go from the door to the head of the bed was a zigzag course that he was never quite able to traverse without collisions. Having settled the difficulty of the conflicting doors, he had to steer sharply to the right to avoid the kitchen. Next he sheered to the left, to escape the foot of the bed; but this sheer, if too generous, brought **him** against the corner of the table. With a sudden twitch and lurch, he terminated the sheer and

bore off to the right along a sort of canal — one bank of which was the bed, the other the table. When the one chair in the room was at its usual place before the table, the canal was unnavigable.

Морские термины: navigating, traverse, zigzag course, collisions, steer, sheer, lurch, bear off, canal, bank, unnavigable — передают шутливо-ироническое отношение бывшего матроса к своему убогому жилью.

Технические термины в описанном в этой главе смысле надо отличать от **профессиональной лексики**, под которой понимается лексика, специфичная для какой-нибудь отрасли человеческой деятельности или профессии, но употребительная только в устном общении и, следовательно, не имеющая определений в специальной литературе. Профессиональная лексика в собственном смысле слова относится главным образом к прошлому, когда многие ремесла и сельскохозяйственные знания и умения передавались в устной традиции. В настоящее время профессиональная лексика нередко имеет несколько арготический характер, как в следующем примере из того же романа Ч. Сноу:

What is stopping them (the neutrons)?... «The engineering is all right. «The heavy water is all right. «The uranium is all right. «No, it blasted well can't be.

«That must be it. It must be the uranium — there's something left there stopping the **neuts.**»

Ч. Сноу описывает состояние героя после неудачного опыта. Люку не удалось вызвать цепную реакцию, и он спрашивает себя и окружающих, что помешало нейтронам, называя их то мес-

людьми другой профессии. Здесь существенна каждая техническая деталь. Подобная связь фабулы с определенной отраслью техники ведет к обилию специальной лексики. Здесь много слов, называющих грузовик и его части: lorry, engine, cab (кабина шофера), the driving mirror, the booster gear, the lights, the foot board, the back axle, the headlights, the chassis.

При описании действий водителей и событий на дорогах в прямой речи используются многочисленные профессионализмы: to go at a **fair** lick, to go at

a fair crack, to be cracking along, to swing on the handbrake, to have one's toe down, to pull up with a jerk, to have the stick out, to hang on somebody's tail, to be done for speeding. Катастрофа называется a smash-up. Встречаются и арготические профессионализмы. Персонажи называют свою машину не lorry, a tub (лоханка) или old wagon. Тормоза называются anchors.

Обилие специальной лексики не только способствует реалистичности описания, но и помогает читателю самому догадываться о замысле Джексона, как бы самому участвовать в происходящем.

§ 9. Использование просторечия и диалекта

Использование отдельных особенностей функциональных стилей в художественной литературе может выполнять очень важные смысловые функции, т.е. передавать существенную информацию. В качестве примера обратимся к отрывку из пьесы А. Миллера «После грехопадения» (*After the Fall*). Пьеса эта — довольно интимная исповедь автора, касающаяся его жены, известной кинозвезды Мэрилин Монро. Монро покончила жизнь самоубийством; предполагают, что это произошло не из-за психического заболевания, как сообщалось в газетах, а потому что она страдала от несоответствия ее устремлений тем ролям, которые ей навязывали в Голливуде. Монро мечтала быть трагической актрисой, а из нее сделали секс-бомбу. Мэрилин в пьесе зовут Мэгги, и вот что она говорит герою пьесы Квентину, когда они вновь встречаются: «I can't hardly believe you came! Can you stay five minutes? I'm a singer now, see? In fact I am in the top three. And for a long time I been wanting to tell you that...» В литературном языке hardly не употребляется с глаголом в отрицательной форме, а Present Perfect Continuous содержит глагол have, таким об-

разом, I can't hardly believe и I been wanting to tell you — просторечие. Для того чтобы понять эффект введения просторечия, необходимо сопоставить эти строки с тем, как говорят другие персонажи пьесы. Тогда

оказывается, что сам герой и близкие ему люди говорят вполне литературно. Учитывая, что тема всей пьесы — исповедь героя, попытка объяснить себе самому мотивы своих поступков, логично обратить внимание на эти слова, подчеркивающие интеллектуальную пропасть между певичкой (popsinger) и представителем высших слоев интеллигенции, т.е. в реальной жизни — знаменитым драматургом.

Поскольку норма указывает традиционные, устоявшиеся, но необязательно правильные формы, **диалект**, который в реальной речи обязательно сочетается с просторечием, есть тоже норма, но норма внелитературная. В пьесе А. Уэскера «Корни» героиня пьесы Бити приезжает из Лондона в родную деревню в Норфолк, и драматург тщательно передает местный диалект. Бити разговаривает со своими родственниками — сельскохозяйственным рабочим Джимми и его женой Дженни:

Jenny: ... Did Jimmy tell you he've **bin** chosen for the Territorials'

Jubilee in London this year? *Beatie:* What's this then? What'll you do there?

Jimmy: Demonstrate and parade **wi'** arms and such like. *Beatie:* Won't do you any good. *Jimmy:* Don't you reckon? **Gotta show** we can defend the country, you

know. Demonstrate arms and you prevent war. *Beatie:* Won't demonstrate anything **bor...** Have a hydrogen bomb fall

on you and you'll find the things silly in your hands. *Jimmy:* So you say **gal?** So you say? That'll frighten **them other buggers** though.

Beatie: Frighten yourself y'mean...

Jimmy: And what do you know about this all of a sudden? *Beatie:* You're not interested in defending your country, Jimmy, you

just enjoy playing soldiers. *Jimmy:* What did I do in the last war then — sing in the trenches?

Beatie (explaining — not trying to get one over on him):

Ever heard of Chaucer, Jimmy? *Jimmy:* No.

Beatie: Do you know the MP for this constituency? *Jimmy:* What you

drivin' at, gal — don't give me no riddles. *Beatie*: Do you know how the British Trade Union Movement started?

And do you believe in strike action? *Jimmy*: No to both those.

Beatie: What you goin' to war to defend then?

Jimmy (he's annoyed now): *Beatie* — you bin away from us a long time now — you got a boy who's educated an' that and he's taught you a lot maybe. But don't you come **pushin'** ideas across at us — we're all right as we are. You can come when you like an' welcome but don't bring no discussion of politics in the house wi' you "cos that"ll only cause trouble. I'm telling you. (*He goes off.*)

Jenny: **Blust gal**, if you **hevnt't** touched him on a sore spot. He live for them Territorials he do — that's half his life.

Итак, обычно разговорный стиль воплощается в устной диалогической речи бытового типа, но возможны и другие сочетания, и любые темы. В данном случае он воплощен в драматургии, и диалог ведется не на бытовую, а на политическую тему.

В своем предисловии А. Уэскер пишет, что считает важным в пьесе о людях Норфолка показать, как они говорят, и даже перечисляет и поясняет некоторые, преимущественно фонетические особенности. В приведенном отрывке воспроизводятся некоторые фонетические, лексические и грамматические черты норфолкской речи. Они сильнее выражены в репликах Джимми. Сопоставляя их с литературной нормой, мы замечаем, что [i:] заменяется [i], так что форма been звучит [bin], что и отражается в написании: bin. Гласный в have и had сужается, отсюда — написание hev. Конечные [p] и [d] не произносятся: wi', an'; конечное [ʔ] заменяется [n]: drivin'.

В перфектных и длительных формах отсутствует вспомогательный глагол: what you drivin' at?, you bin away. Употребляется двойное отрицание: don't give me no riddles, don't bring no discussion. Характерно указательное them: he live for them Territorials, you'll find them things silly.

Эти и другие расхождения с литературной нормой лингвист не может рассматривать как неправильности. Эти формы в пределах данной языковой

Размещено на <http://www.allbest.ru/>

общности всем понятны и общеупотребительны. Следовательно, *don't give me no riddles* — тоже норма, но норма диалектная. Нарушением нормы было бы какое-нибудь никому не понятное *riddles me don't give*, которое получится, если буквально перевести русское «загадок мне не загадывайте».