

**МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА**

Филологический факультет

На правах рукописи

Красникова Лара Владимировна

**Лингвопоэтические особенности стихотворных циклов Т. Мура
«Ирландские мелодии» и Дж.Г. Байрона «Еврейские мелодии»**

**Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических
наук по специальности 10.02.04 – германские языки**

**Научный руководитель – доктор
филологических наук
профессор А.А. Липгарт**

Москва – 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. К методологическим основаниям лингвопоэтического анализа обширных стихотворных циклов	12
1.1. Лингвопоэтика: теория и метод	12
1.2. Стилистический анализ, лингвопоэтика художественного приема и теория повествовательных типов как основа лингвопоэтического исследования развернутых произведений речи и групп художественных текстов	30
Глава 2. Стилистический анализ «Ирландских мелодий» Томаса Мура	49
Глава 3. Стилистический анализ «Еврейских мелодий» Джорджа Гордона Байрона	83
Глава 4. Сопоставительный лингвопоэтический анализ «Ирландских мелодий» Томаса Мура и «Еврейских мелодий» Джорджа Гордона Байрона	106
4.1. Лингвопоэтика повествовательных типов: теория и Практика	106
4.2. Лингвопоэтические характеристики отдельных стихотворений из циклов «Ирландские мелодии» и «Еврейские мелодии» (сравнительный анализ)	115
4.3. Повествовательный тип «описание»	131
4.4. Повествовательный тип «рассуждение»	144
4.5. Повествовательный тип «волеизъявление»	162
4.6. Стихотворения «смешанного» типа	170
Заключение	176
Список использованной литературы	182

Введение

Филологическое исследование произведений словесно-художественного творчества может осуществляться с разными целями и с различных методологических позиций. Памятники национальных литератур представляют собой ценнейший материал для историков языка и для специалистов в области теории и истории литературы, равно как и для ученых, занимающихся вопросами стилистики. В ходе этих исследований филологи обращают внимание преимущественно на форму или на содержание текстов, и систематическое изучение текстов в единстве их формы и содержания не входит в круг задач, являющихся центральными для такого рода исследований [27; 28].

Указанные задачи решает другая филологическая дисциплина – лингвопоэтика. Согласно определению лингвопоэтики, предложенному А.А. Липгартом, «лингвопоэтическое исследование художественного текста направлено на выявление сравнительной значимости и функций стилистически маркированных языковых единиц в передаче идейно-художественного содержания текста и создании эстетического эффекта» [84: 23].

Лингвопоэтические исследования основываются на выводах и данных лингвостилистики [38; 39], что надлежащим образом отражено в определении лингвопоэтики; материал литературоведческого [48; 49] анализа художественных произведений привлекается в той мере, в какой это необходимо для понимания содержания текстов. Однако в целом лингвопоэтика является языковедческой дисциплиной, обладающей собственным специфическим понятийным аппаратом, и этот понятийный аппарат не совпадает с понятиями и категориями смежных филологических дисциплин [50; 86].

«Лингвопоэтика отличается от литературоведения тем, что последнее сосредотачивается преимущественно на содержательных и композиционных особенностях художественных произведений [94; 205] и в значительно меньшей мере рассматривает собственно языковые характеристики текста [127; 206]. Лингвопоэтика занимается рассмотрением всех обозначенных сторон, обращая внимание, в первую очередь, на языковые характеристики текстов [51; 53], но не замыкаясь исключительно на них [89].

Отличие лингвопоэтики от стилистики определяется тем, что стилистическое исследование, в основном, направлено на создание перечня стилистических приемов, которые могут потенциально использоваться в любых текстах, не только в произведениях словесно-художественного творчества, и на последующее выявление данных характеристик в том или ином тексте [69; 139; 140]. Стилистическое исследование, в конечном итоге, ограничивается либо констатацией противопоставления языковых единиц по наличию или отсутствию у них ингерентных коннотаций, либо изучением их употребления в речи, когда потенциально нейтральная единица становится адгерентно коннотативной [185]. Лингвопоэтика, безусловно, учитывает данные стилистического анализа, однако в рамках лингвопоэтического исследования происходит последующая интерпретация этих данных в связи с содержательными особенностями текста» [78: 225]¹.

Может показаться, что все произведения словесно-художественного творчества подлежат лингвопоэтической интерпретации [68; 69], однако на самом деле это не так. «Подобное утверждение содержит некоторое смешение двух категорий: собственно лингвопоэтический анализ не тождествен обсуждению эстетической значимости текста, которая создается не только за счет стилистически маркированного употребления языковых единиц, но также

¹ Здесь и далее во Введении используется текст статьи, ранее опубликованной автором настоящей диссертации (см. пункт 78 в Списке использованной литературы: (Красникова Л.В. О специфике лингвопоэтического исследования художественного текста // Мир науки, культуры, образования. Серия «Филология», № 3/2014. – С. 224-227). Все случаи цитирования оформлены в соответствии с действующими правилами.

содержательной и композиционной сторонами текста [84]. Поэтому художественный текст, практически нейтральный в стилистическом плане, тем не менее может подлежать обсуждению с точки зрения его эстетики, если его содержание так или иначе касается эстетически значимых моментов или если его композиция не сводится к последовательному описанию некоторых фактов и событий; однако лингвопоэтический анализ текста в данном случае невозможен [149; 151]. При корректном употреблении терминов становится очевидным, что лингвопоэтический анализ возможен и продуктивен только в том случае, когда текст содержит достаточное количество стилистически маркированных единиц [150; 152]. Детективный роман, например, который по эстетической значимости, безусловно, будет бесконечно далек от шекспировского «Гамлета», но который, тем не менее, производит некоторое эстетическое воздействие на читателя, собственно лингвопоэтическому анализу будет подлежать только в том случае, если в нем встречается достаточное количество маркированных единиц. Если же эти единицы отсутствуют, лингвопоэтический разбор такого романа невозможен, в то время как обсуждение эстетических характеристик данного текста все-таки допустимо [123; 124].

Продуктивность и значимость лингвопоэтического анализа напрямую связаны не только с количеством употребленных стилистически маркированных единиц в тексте, но и с качеством их употребления. Если способы использования языковых единиц в достаточной мере очевидны, лингвопоэтический анализ просто констатирует наличие этих способов и особой сложностью не отличается. Подлинный интерес лингвопоэтическое исследование художественного текста представляет в том случае, если сам текст является достаточно сложным как в содержательном, так и в языковом плане» [78: 225].

Степень научной разработанности проблемы. Работа выполнена в рамках научной школы кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Базовые положения лингвопоэтической теории

подробно освещены О.С. Ахмановой, В.Я. Задорновой и А.А. Липгартом², которые в свою очередь явились продолжателями исследований эстетической значимости художественного текста, проводившихся отечественными и зарубежными учеными³. Представление о теории повествовательных типов и применении ее в лингвопоэтике было составлено на основе исследований А.А. Липгарта, Л.С. Карповой, А.В. Аксеновой, Е.В. Поляковой, Н.В. Гаркавенко⁴.

Цели настоящей диссертации заключаются 1) в сопоставительном изучении лингвопоэтических особенностей «Ирландских мелодий» Томаса Мура и «Еврейских мелодий» Джорджа Гордона Байрона через рассмотрение специфики использования этими двумя поэтами стилистически маркированных единиц для создания эстетического эффекта и через классификацию анализируемого

² Akhmanova O., Zadornova V. Towards a Linguopoetic Study of Texts // Lore and language. – Sheffield, 1983. – Vol.3. – No.9. – P. 65-92; Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. – М., 1984. – 152 с.; Задорнова В.Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования. – Дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1992. – 479 с.; Липгарт А.А. Лингвопоэтическое исследование художественного текста: теория и практика (на материале англ. лит. 16 – 20 вв.): Дисс. ... д-ра филол. наук: [в 2 т.]. – М., 1996. – 656 с.; Липгарт А.А. Основы лингвопоэтики. – М., 2013. – 168 с.; и др.

³ Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. – М., 1980. – 360 с.; Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М. 1971 – 238 с.; Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М., 1961. – 614с.; Виноградов В.В. Стилистика. – Теория поэтической речи. – Поэтика. – М., 1963. – 255 с.; Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М., 1959. – 492 с.; Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Отв. ред. Г.В. Степанов, В.П. Нерознак. – М., 1990. – 452 с.; Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. – Л., 1978. – 423 с.; Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – 404 с.; Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л., 1975. – 664 с.; Томашевский Б.В. Пушкин. Опыт изучения творческого развития. – М. – Л., 1956. – Кн.1. – 743 с.; - М. – Л., 1961. – Кн.2. – 575 с.; Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение (Курс лекций). – Л., 1959. – 535с.; Томашевский Б.В. Стих и язык (Филологические очерки). – М. – Л., 1959. – 469 с.; Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М., 1957. – 188 с.; Щерба Л.В. Избранные работы по языкознанию и фонетике. Т.1. – Л., 1958. – 182с.; Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. – М., 1983. – С. 462-482; Якобсон Р. Избранные работы. – М., 1985. – 362 с.; Empson W. The Structure of Complex Words. – Lnd., 1951. – 449 p.; Enkvist N.E. Linguistic Stylistics. – The Hague – Paris, 1973. – 179 p.; A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style / Selected and translated by P.L. Garvin. – Wahington, 1964. – 163 p.; Wellek, R., Warren A. Theory of Literature. – Penguin Books, 1966. – 374 p.

⁴ Липгарт А.А. «Шекспировский вопрос», шекспировский канон и стиль Шекспира // Вестник Моск. университета. Сер.9. Филология. – М., 2005. – N.1. – С. 81-94; Липгарт А.А. Карпова Л.С. Лингвопоэтика повествовательных типов в сонетном цикле Уильяма Шекспира // Философия языка. Функциональная стилистика. Лингвопоэтика. Сборник научных статей / Под ред. А.А. Липгарта, Е.М. Болычевой. – М.: Макс Пресс, 2009. – Выпуск № 3. – С. 81-106; Карпова Л.С. Лингвопоэтика повествовательных типов в английских сонетах елизаветинского периода (на материале произведений Э.Спенсера, С.Дэниела, У. Шекспира). – Дисс. ...канд.филол.наук. . – М., 2009. – 270 с.; Аксенова А.В. Эволюция индивидуально-авторской манеры У.Б. Йейтса: лингвостилистический и лингвопоэтический анализ. Дисс. ...канд. филол. наук. – М., 2013; Полякова Е.В. Стилистические и лингвопоэтические особенности рассказов Г.Х.Манро. Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2014; Lipgart A., Garkavenko N. Irish Melodies by Thomas Moore: The Linguopoetic Typology of Artistic Texts // Философия языка. Функциональная стилистика. Лингвопоэтика. Сборник научных статей под ред. А.А. Липгарта и А.В. Назарчука. – М., 2001. – С. 161-224.

материала с лингвопоэтических позиций и 2) в уточнении существующей лингвопоэтической теории.

«Ирландские мелодии» и «Еврейские мелодии» принадлежат перу безусловных мастеров слова, которые пользовались исключительной популярностью среди своих современников и которые по праву занимают большое место в английской поэтической традиции и поныне [169; 167; 184]. Популярность Томаса Мура с годами падала, Джордж Гордон Байрон сохраняет свою репутацию классика [172; 181; 200 и др.], однако знатоки английской литературы, специалисты в данной области продолжают относиться и к Томасу Муру с большим уважением и проявлять внимание к его творчеству [184; 186 и др.]. Уже одно это говорит о том, что лингвопоэтический анализ данных текстов возможен и потенциально продуктивен. Оба эти цикла являются не просто собраниями стихотворений любовного или патриотического содержания; и в «Ирландских мелодиях» Томаса Мура, и в «Еврейских мелодиях» Джорджа Байрона воспроизводятся некоторые черты включенных в названия циклов соответствующих национальных поэтических традиций (в случае с Байроном - библейской [188]), что способствует расширению привычных рамок английской классической поэзии. Кроме того, оба поэта в своих стихотворных циклах отзывались на события современной жизни [168; 169; 184]. Сопоставительное изучение данных циклов, направленное на выявление существующих между ними сходств и различий, способствует более полному осознанию неповторимых лингвопоэтических и эстетических свойств обоих собраний поэтических текстов.

Для достижения данных целей потребовалось решение следующих **задач**:

1. определить принципы сопоставительного лингвопоэтического исследования обширных групп поэтических текстов;
2. выявить основные стилистические характеристики материала;
3. показать правомерность рассмотрения анализируемых поэтических циклов с точки зрения теории повествовательных типов;

4. предложить перечень конституирующих параметров, позволяющих произвести научную классификацию материала.

Объект исследования в диссертации – стихотворные циклы «Ирландские мелодии» и «Еврейские мелодии».

Предмет исследования – лингвопоэтические характеристики обширных групп стихотворных текстов.

Материалом исследования послужили 124 стихотворения Томаса Мура (1779-1852) и 31 стихотворение Джорджа Гордона Байрона (1788-1824)⁵.

Материал исследования потребовал **комплексного подхода** к анализу лингвопоэтических особенностей стихотворных текстов, вследствие чего были использованы **методы** стилистического анализа и лингвопоэтического анализа. **Общенаучную методологическую базу** работы составили наблюдение, анализ, синтез, абстрагирование, конкретизация, иерархизация, систематизация; также использовались количественный подсчет и разные способы систематического представления материала.

Актуальность диссертации определяется тем, что в ней уточняются методы лингвопоэтической интерпретации классических произведений художественной литературы с точки зрения реализуемого в них семантического и метасемиотического потенциала языковых единиц и на уровне выявления инвариантных и вариативных лингвистических способов передачи идейно-художественного содержания.

Научная новизна работы заключается в применении филолого-лингвистических методов сопоставительного лингвопоэтического анализа к творчеству двух виднейших английских поэтов, чьи произведения до сих пор в полной мере не изучались с этой точки зрения, и в выявлении устойчивых

⁵ Среди специалистов нет единого мнения относительно количественного состава текстов «Еврейских мелодий», поскольку за 200 лет, прошедшие с момента первой публикации цикла, он издавался в разных вариантах. В настоящей диссертации в ходе анализа к 29 текстам, включаемым в современные издания, добавлены также стихотворения “Magdalen” и “To Belshazzar”, которые не вошли в первое издание цикла в 1815 году, но затем неоднократно публиковались в составе «Еврейских мелодий».

способов использования данными авторами стилистически маркированных языковых средств для создания эстетического эффекта.

Теоретическая значимость работы заключается в описании лингвопоэтических особенностей обширных стихотворных циклов на основе теории повествовательных типов, в доказательстве релевантности в первую очередь стилистических характеристик текстов на лексическом, морфологическом, синтаксическом и акустическом уровне их организации, а также тематических и повествовательных свойств текстов для осознания их эстетической значимости; кроме того в диссертации предложены лингвистические критерии выделения разновидностей внутри групп текстов, принадлежащих к тому или иному повествовательному типу.

Практическая значимость работы заключается в том, что ее результаты могут быть использованы в лингвистическом анализе английской классической поэзии, в курсах по стилистике английского языка, в объяснении читательской аудитории специфики и эстетической значимости произведений словесно-художественного творчества.

Степень достоверности и апробация работы: по результатам диссертации были сделаны два научных доклада (на конференциях «Ломоносов» и «Ахмановские чтения» в МГУ имени М.В. Ломоносова в 2015 году). Основные положения и результаты работы нашли отражение в 4 научных статьях общим объемом 3,4 печатных листа, которые опубликованы в журналах, рекомендуемых ВАК РФ.

На защиту выносятся следующие **основные положения**:

1. Сравнительный лингвопоэтический анализ обширных групп поэтических произведений основан на выявлении и сопоставлении используемых в текстах стилистически маркированных единиц, на исследовании их лингвопоэтической значимости и функции в контексте их речепотребления, а также на выявлении устойчивых совокупностей языковых параметров, которые позволяют отнести тексты к тому или иному повествовательному типу.

2. Принадлежность конкретного художественного текста к тому или иному повествовательному типу определяется в соответствии со следующими параметрами: 1) количественный и качественный состав стилистически маркированных лексических единиц, 2) особенности синтаксической организации текста, 3) его морфологическая специфика и 4) его акустические характеристики, а также 5) его логико-понятийные свойства.

3. Поэтические циклы «Ирландские мелодии» Томаса Мура и «Еврейские мелодии» Джорджа Гордона Байрона представляют собой ценный материал для сравнительного лингвопоэтического исследования, так как в них присутствует обширный набор сходных стилистически маркированных единиц (по крайней мере 25 их разновидностей) и обнаруживается общность лингвопоэтических свойств и повествовательных характеристик.

4. Стилистические различия между «Ирландскими мелодиями» и «Еврейскими мелодиями» обусловлены наличием несовпадений в употреблении воспроизводимой ингерентно коннотативной лексики (выраженный библейский оттенок последней у Байрона вплоть до «специализированного» употребления существительных наподобие *God* или *Heaven* в отличие от несоотнесенности соответствующих единиц с темой Ирландии у Мура), в использовании элементов «вертикального контекста»⁶ (более активном у Байрона), в задействовании синонимии и антонимии, включая контекстуальные варианты (значительно чаще встречающиеся в «Ирландских мелодиях»), в применении полисиндетонных и асиндетонных конструкций (менее интенсивном у Мура) в противовес параллельному соподчинению и последовательному подчинению (реже присутствующим у Байрона).

5. В «Ирландских мелодиях» и в «Еврейских мелодиях» на основе разных сопокупностей языковых параметров в неравных количествах выделяются

⁶ Под «вертикальным контекстом» понимается необходимый для понимания текста объем фоновых знаний, на которые в самом тексте присутствуют лишь отсылки в виде имен собственных, топонимов, аллюзий, цитат и др. Ср.: Schaar C. Vertical Context Systems // *Style and Text*. – Stockholm, 1975. – P. 146-157; Ахманова О.С., Гюббенет И.В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // *Вопросы языкознания*, №3, 1977 – С. 47-54; и мн.др.

экспрессивные, гномические и ассоциативные лингвопоэтические разновидности описания, рассуждения и волеизъявления; также имеются немногочисленные тексты «смешанного типа»

6. Для экспрессивных разновидностей характерна тенденция к использованию стилистически маркированных единиц преимущественно в усилительной функции; для гномических разновидностей – тенденция к созданию дополнительных абстрактных планов; для ассоциативных разновидностей – тенденция к актуализации потенциальных свойств стилистически маркированных единиц для создания дополнительных ассоциативных рядов.

Работа имеет следующую **структуру**: в **Главе первой** обсуждаются базовые аспекты лингвопоэтической теории и обосновывается выбор конкретных методов, применяемых в настоящем диссертационном исследовании; в **Главе второй** дается общая характеристика творчества Томаса Мура, описывается место «Ирландских мелодий» в творчестве данного поэта, рассматриваются содержательные и стилистические особенности цикла, а также дается общая характеристика лингвопоэтической специфики «Ирландских мелодий»; в **Главе третьей** с этих же позиций рассматриваются «Еврейские мелодии» Джорджа Гордона Байрона; в **Главе четвертой** предлагается сопоставительный анализ данных циклов с точки зрения их лингвопоэтической специфики на уровне сравнения повествовательных типов (рассуждение, волеизъявление, описание), используемых авторами в указанных поэтических циклах, и выявляются те лингвопоэтические характеристики, которые обнаруживаются в творчестве Томаса Мура и Джорджа Гордона Байрона в рамках описываемых поэтических произведений.

Глава 1. К методологическим основаниям лингвопоэтического анализа обширных стихотворных циклов

1.1. Лингвопоэтика: теория и метод

Исследование эстетической значимости художественных текстов сопряжено с целым рядом трудностей, обусловленных специфической природой самой художественной литературы. Во-первых, это явление чрезвычайно разнородное по своим понятийным, жанровым и языковым характеристикам, из-за чего многие ученые сомневаются в самой возможности дать определение данному понятию [45:12], а также разработать единые методы филологического исследования художественных текстов [137:29]. Во-вторых, литературные произведения сосуществуют с другими текстами, написанными на том же национальном языке, но характеризующимися иной функциональной стилистической ориентацией [60; 115], что, в силу ориентации художественных текстов не только на передачу информации, но и на эстетическое воздействие, порождает сомнение в возможности использования единых методов функционально-стилистического анализа для всех разновидностей речи и приводит исследователей к мысли о выделении особых стилистических дисциплин с неясным общетеоретическим статусом [21:68; 61]. В-третьих, во многих художественных текстах используется значительное число стилистически маркированных языковых единиц, которые, по вполне обоснованному мнению исследователей, не могут быть в равной мере значимыми для создания эстетического эффекта [50]; однако сложность обоснования различий в статусе тех или иных элементов нередко приводит к априорной абсолютизации роли,

например, метафоры [108; 117:6] или ритма [36; 98] в общей структуре любого художественного текста, что в ряде случаев не соответствует действительности и дискредитирует саму идею анализа сравнительной значимости языковых элементов художественного текста. Тем не менее наличие этих и многих других методологических проблем не означает, что вопрос о выявлении объективных методов филологического исследования художественных текстов не может быть решен в принципе [135; 136]. Перечисленные трудности были успешно преодолены с помощью разработки лингвопоэтической теории и ее практического применения, осуществлявшихся учеными кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова в течение последних четырех десятилетий.

В данной главе работы обсуждаются основные принципы лингвопоэтического анализа. Значительная часть материала, использующегося в этой главе, ранее была опубликована в статье автора настоящей диссертации («О специфике лингвопоэтического исследования художественного текста» [78]); все случаи цитирования обозначены в соответствии с действующими правилами.

Методология лингвопоэтического анализа начала разрабатываться на материале отдельных поэтических текстов. За основу были взяты исследования отечественных [33; 35; 47; 61; 148; 149 и др.] и зарубежных филологов [165; 176; 191; 192; 199 и др.], в свое время обращавшихся к сходным проблемам, но не предложивших их убедительного теоретического осмысления [145; 147; 193; 194 и др.]. «В работах ученых кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова [68; 154] был предложен так называемый метод трехуровневого анализа художественных текстов, опирающийся на восхождение от частного к общему, поскольку было понятно, что общий эстетический эффект литературных произведений обусловлен помимо содержательных и композиционных характеристик употреблением стилистически маркированных языковых единиц; был поставлен вопрос о способах понимания

художественного текста и обсуждения его эстетической значимости в связи с конкретными языковыми единицами» [78: 225].

Согласно лингвопоэтической теории, развивавшейся под руководством профессора О.С. Ахмановой, «трехуровневый анализ состоит из семантического, метасемиотического и метаметасемиотического описания художественного произведения. При анализе текста на семантическом уровне обсуждаются значения конкретных слов, потому что без понимания смысла составляющих текст единиц невозможно обсуждение его более сложных коннотативных свойств. Помимо лексики могут обсуждаться определенные факты морфологического или синтаксического уровня, если они обращают на себя внимание и требуют особого комментария. Далее происходит переход к уровню метасемиотическому, когда исследователь обсуждает не отдельные единицы, а способы их соединения в рамках словосочетаний и предложений или в рамках целого текста в связи с теми коннотациями, которые влечет за собой употребление этих языковых единиц. В книге «What Is the English We Use?» О.С. Ахмановой и Р.Ф. Идзелиса [154] проводилось именно такое описание нескольких стихотворений русских поэтов и была показана сложность обсуждения метасемиотических свойств стихотворения Уолтера Де Ла Мара, в котором были употреблены слова, не имеющие смысла в английском языке, изобретенные самим поэтом» [78: 225].

В связи с идеей трехуровневого анализа нужно учитывать следующий важный методологический момент: «При отсутствии четкого понимания семантического уровня анализ метасемиотического уровня возможен, но он не приведет к однозначным результатам. Возникающие ассоциативные ряды могут различаться у разных читателей в зависимости от того, как они трактуют смысл не существующих в языке слов, поскольку именно это составляет основу для дальнейшего рассуждения о метасемиотических свойствах языковых единиц. Далее в ходе трехуровневого анализа после обсуждения смысла единиц и их коннотативных свойств подводится общий итог и говорится о том, что в целом означает стихотворение, и это является уровнем метаметасемиотическим. Общая

линия рассуждений понятна, но анализ такого рода просто констатировал непосредственный смысл стихотворения и наличие в нем коннотативных единиц» [78:225]. Общий вывод делался в достаточно очевидном плане: например, образ «тучи, тянущейся на родину, чтоб только поплакать над ней» соответствует образу «изгнанника, который скорбит о том, что он живет вдали от родины» [154].

«Такого рода анализ является словесной расшифровкой смысла коннотативных словосочетаний и не ставит вопроса об эстетической значимости художественного текста. Содержание стихотворения, в котором наличествует эта метафора, вполне очевидно, но непонятно, является ли оно ценным в художественном смысле или, наоборот, будет вызывать у читателя негативные эмоции. Сам факт употребления метафоры и расшифровка смысла метафоры не объясняют реальной роли стилистически маркированных языковых единиц и их функционирование в связи с общей передачей идейно-художественного содержания. Трехуровневый анализ, таким образом, явился первым этапом осознания того, что конкретно составляет специфику художественного текста, что непосредственным содержанием художественный текст не ограничивается, что в нем наличествует коннотативность и что это можно пытаться анализировать в систематическом плане» [78:225]. Эти постулаты получили развитие в трудах других представителей школы профессора О.С. Ахмановой [5; 62; 67 и др.].

«Следующим методом анализа художественного текста, предложенным в работах О.С. Ахмановой и В.Я. Задорновой, было сопоставление художественного текста и его переводов на другие языки [69; 71; 156; 158]. Вопрос здесь был поставлен достаточно четко: если при чтении оригинального художественного текста возникают определенные положительные эмоции, которые связаны не только с содержанием, но и с употреблением языковых единиц, а затем, при ознакомлении с переводом, читатель этих эмоций не испытывает, возможно ли объяснить специфику впечатления от оригинального текста через отсутствие этого впечатления от перевода? Далее на семантическом и метасемиотическом уровне проводится сплошное сопоставление перевода и

оригинала, рассматриваются все уровни языковой организации от фонетического, акустического, просодического до морфологического, лексического и синтаксического, и после составления списка соответствий и несоответствий делается вывод о том, что, возможно, именно несоответствиями объясняется снижение общего впечатления от переводного текста, в то время как наличие опущенных в переводе языковых единиц в тексте оригинала объясняет его эстетическую значимость» [78: 226].

Данная мысль также нуждается в критическом комментарии. «В этих рассуждениях наличествует определенная логика, но здесь проявляется стремление интерпретировать текст с математической точностью, из-за которого, к сожалению, опускаются многие значимые характеристики художественного произведения. Если представить себе применение этого метода в математическом виде, то получается, что оригинальный художественный текст, например, обладает пятью значимыми признаками, стилистически маркированными характеристиками, тогда как в переводе воспроизведены всего три; оригинальный художественный текст производит положительное впечатление, переводной художественный текст не производит такого впечатления, значит, отсутствие положительного впечатления от перевода объясняется тем, что в оригинале были использованы те две характеристики, которые были опущены в переводе. На самом деле объяснение может быть намного более сложным: при наличии прямых языковых параллелей в переводе и в оригинале перевод может несколько неадекватно звучать на родном языке читателя просто потому, что переводчиком не соблюдена характерная для языка перевода сочетаемость слов, допущены неаккуратные акустически неблагозвучные сочетания. Таким образом, в перевод вводятся дополнительные характеристики, отсутствующие в оригинале, и даже при прямом соответствии и воспроизведении всех имеющихся в оригинале черт перевод все равно окажется неудачным, и может оказаться, что опущенные две из пяти характеристик, на самом деле, не имеют особой значимости, и вовсе не ими объясняется эстетическая ценность оригинала» [78: 226].

Несмотря на некоторую ограниченность такого рода анализа необходимо отметить значимость данных исследований, потому что в них была сформулирована мысль о том, что специфику художественного текста составляет своеобразное сочетание семантически значимых характеристик и метасемиотических проявлений свойств языковых единиц [157; 159; и др.].

«Кроме того, в работах ученых кафедры английского языкознания были предложены методы стратификации художественного текста [13; 102]. Идея заключалась в том, что некоторые художественные тексты могут не просто передавать некое содержание, некую тему или совокупность тем с помощью единого списка стилистически маркированных языковых единиц, но в этих произведениях определенный набор языковых единиц будет задействован для передачи определенной темы, в то время как другая тема будет развиваться с помощью другого набора языковых единиц [103; 113]. В принципе, это просто констатация понятийно-языковой специфики текста и его потенциальной языковой сложности, но вместе с тем понятно, что эта конструктивная сложность для внимательного читателя послужит сигналом того, что он должен обратить внимание на смену этих тем, на их языковое и семантически значимое, содержательное противопоставление. Это будет свидетельствовать об объективной сложности текста и о попытке его автора каким-то образом привнести разнообразие в текст и сообщить ему дополнительную сложность по сравнению с передачей непосредственного содержания с помощью фиксированного списка языковых единиц» [78: 226].

Разрабатывая данный метод, представители школы профессора О.С. Ахмановой следовали логике исследований академика В.В. Виноградова, писавшего, например, о специфике организации пушкинского «Медного всадника» [32; 142; 143]. «Далее этот же принцип был использован в работе Л.В. Полубиченко, посвященной стратификации «Алисы в Стране Чудес» [112]. В данной небольшой по объему работе исследовательница с большой убедительностью и яркостью и филологическим талантом продемонстрировала

специфику этого чрезвычайно популярного произведения английской литературы» [78:226].

«Последним из методов лингвопоэтического исследования, развивавшихся на кафедре английского языкознания в 70-80-ые годы 20 века, был метод, связанный с рассмотрением лингвопоэтики художественного приема» [78: 226] в предельно широком понимании значения этого термина, «от достаточно емкой языковой единицы наподобие метафоры [44] до целых отрывков, посвященных, например, описанию внешности персонажей [37; 122; 129]» [78: 226].

Дальнейшее развитие лингвопоэтическая проблематика получила в работах научного руководителя автора настоящего диссертационного исследования профессора А.А. Липгарта, который в 1990-ые годы активно включился в разработку лингвопоэтической проблематики: вначале в своих собственных исследованиях [83; 85; 87; 90; 186 и др.], а затем в ходе руководства научной работой своих учеников [72; 73; 93; 101 и др.]. Несмотря на то, что к началу 90-х годов традиция лингвопоэтических исследований насчитывала уже не одно десятилетие [52; 144], А.А. Липгарту показалось важным вернуться к проблеме определения лингвопоэтики и уточнения понятийного аппарата данного направления филологических исследований. На тот момент определение лингвопоэтики основывалось на следующей идее: все языковые единицы, включенные в художественный текст, обладают эстетической значимостью [95]. В каком-то смысле это утверждение противоречит реальной языковой практике, потому что очень сложно интерпретировать значимость, например, предлогов, союзов, артиклей [14] или пунктуации [18] в отдельных художественных произведениях, и понятно, что перечень единиц, не подлежащих никакой интерпретации с точки зрения их эстетики, может быть значительно продолжен [61; 97; 106].

Предлоги и союзы являются ярким, но далеко не единственным примером не подлежащих лингвопоэтическому анализу языковых единиц. Лишь в крайне редких случаях (как, например, в исследуемом академиком В.В. Виноградовым

пушкинском «Пророке») [116: 338-339] можно говорить, к примеру, о значимости союза «и» и разнообразии его функций от простой однородности до полисиндетона и присоединительных значений. В книге «Язык Пушкина» [33] В.В. Виноградов предлагает изумительную по своей филологической тонкости трактовку именно этого аспекта пушкинского стихотворения:

«Дело в том, что союз и – в особом “прерывисто-присоединительном” значении, которое осложнено в “Пророке” реминисценциями эпическо-величавого библейского повествования, опирающегося тоже на этот союз – не замыкает речь, а открывает перспективу смыслов ее в бесконечность. Иными словами, присоединительный союз и создает открытость смысловой структуры, вызывает иллюзию логической прерывистости речи, делая ее в то же время экспрессивно насыщенной.

Так уже союз и, обозначающий как бы мгновенность следствия или – вернее – неразрывную связь между прикосновением серафима и актом наполнения ушей шумом и звоном (“и их наполнил шум и звон”), направляет строфу в потенциальную бесконечность присоединений. Но новое и (в значении и тогда) – “И внял я неба содроганье” – почти лишено присоединительного значения. В нем явно преобладает повествовательная функция библейски величавого изложения. Лирический разбег, созданный этой анафорической постановкой и в двух соседних предложениях, заставляет в том же плане воспринимать и последующие формы союза и. Присоединительность, прерывистость их значения как будто подчеркивается и тем смысловым контрастом небесного-горнего и подводного-дольного, который разрезает эти четыре стиха на две части. На самом же деле, формы союза и имеют здесь перечислительное значение /.../.

Эта сложная игра разными значениями союза и, своеобразная стихотворная омонимия союзов и не только вносит лирическое напряжение в композицию стихов, но и создает непрестанные перелеты смысла, изломы синтаксических отношений» [33: 135-136].

Приведенная обширная цитата показывает, что даже минимальные и представляющиеся нейтральными единицы художественного текста потенциально могут подлежать лингвопоэтической интерпретации [173; 174]. Однако при этом очевидно, что подобные случаи крайне редки и что как правило союзы в художественном тексте не несут на себе особой эстетической нагрузки. Помимо союзов существует большое количество других языковых единиц в целом нейтрального характера, значимых в тексте исключительно благодаря своим семантическим, но не метасемиотическим свойствам и не подлежащих никакой интерпретации в эстетическом плане [107; 110; 175]. Если же настаивать на том, что вообще все языковые единицы, использованные в тексте, являются эстетически значимыми, то дискуссия переводится либо в область литературоведения, либо в область эстетики [20]. При вычленении собственно языковедческой проблематики из обсуждения общей эстетической значимости художественного текста определение лингвопоэтики принимает следующий вид: «Лингвопоэтика - это раздел филологии, в рамках которого стилистически маркированные языковые единицы, использованные в художественном тексте, рассматриваются в связи с вопросом об их функциях и сравнительной значимости для передачи определенного идейно-художественного содержания и создания эстетического эффекта» [88: 18-19].

В этом определении содержится уточнение понятийного аппарата лингвопоэтики, благодаря чему удастся выделить стилистически маркированные языковые единицы их из общего числа составляющих текст единиц и обратить внимание на особую роль первых. По своей природе стилистическая маркированность не сводится к элементарным триплетам наподобие “child – infant – kid” и даже к известным со времен античности классификациям тропов и фигур речи. Для стилистики на лексическом уровне основополагающими являются понятия ингерентной и адгерентной коннотативности в противоположность нейтральности. Для прочих уровней организации языка нейтральность определить намного сложнее, но тем не менее факты фонетического, морфологического,

синтаксического, просодического уровня также подлежат стилистической интерпретации по уточнению того, что в каждом конкретном случае воспринимается как норма и что, соответственно, как отступление от нее.

В развитие мысли о роли и значимости стилистически маркированных единиц проблема лингвопоэтики художественного приема также подлежит более подробному обсуждению. Лингвопоэтика художественного приема может рассматриваться в описательном и несистематичном плане: например, можно говорить о чередовании стиха и прозы в произведениях Шекспира [9] и утверждать, что в пьесах Шекспира с помощью стихотворной речи передается в общем и целом серьезное содержание, в то время как речь прозаическая используется либо в шутовских сценах, либо для компактной передачи значимой для действия информации в виде писем, либо в «сценах безумия» персонажей. Приведенное наблюдение адекватно отражает специфику шекспировских текстов на уровне чередования стихотворной и поэтической речи, но это функция скорее тематического плана, и объем реализации языковыми единицами своих свойств в каждом случае остается идентичным или, по крайней мере, не обсуждается специально. Анализ ограничивается констатацией того, для чего применяется прозаическая речь, но в такого рода исследованиях не уточняется, меняется ли сам характер прозаической речи.

Понятно, что в шутовских сценах, видимо, будут содержаться лексические единицы сниженного характера, а в письменных описаниях неких былых событий может использоваться лексика либо нейтральная, либо возвышенного плана, но это уже вторичный продукт такого рода исследований, и значимой здесь оказывается тематическая сторона, а не особенности реализации языковыми единицами их потенциальных свойств.

При рассмотрении данного вопроса в систематическом плане выясняется, что одна и та же языковая (или речевая) единица в разных контекстуальных условиях может реализовывать разный объем своих семантических и метасемантических свойств. Это становится очевидным даже просто при

обращении к обычной нехудожественной речи. К примеру, прилагательные “terrible” и “horrible” имеют свой спектр значений и отличаются друг от друга по семантике, но в усилительных конструкциях (“oh, it’s terrible”, “oh, it’s horrible”) они становятся практически полными синонимами и утрачивают все оттенки значений кроме своей способности на синонимическом уровне передавать значение слова “bad”. То есть в общеязыковом и речевом плане, даже не обращаясь к поэтической речи, можно заметить, что в определенных контекстуальных условиях слова способны терять свою семантику. Именно на это среди прочего указывает теория лингвопоэтики художественного приема, на ограничиваясь выявлением чисто тематических функций употребления тех или иных языковых единиц.

Так, например, анализ атрибутивных словосочетаний, использующихся в драматических произведениях Уильяма Шекспира [84: 179-263], показывает, что в определенных контекстуальных условиях стилистически маркированные единицы могут либо по смыслу оставаться равными себе, либо терять некоторый объем собственного значения и выступать в роли простых усилителей, либо же, наоборот, вступать в более сложные контекстуальные связи с окружающими их другими языковыми единицами и, таким образом, реализовывать больший объем значений, чем им это свойственно в чисто словарном плане на семантическом уровне. В свое время это свойство языковых единиц было отмечено еще членами Пражского лингвистического кружка, которые называли его либо “актуализацией потенциальных свойств языковых единиц”, либо английским эквивалентом этого термина (“foregrounding”) [104; 105], однако данное понятие было включено в систематическое описание лингвопоэтических свойств стилистически маркированных языковых единиц только в работах представителей школы О.С. Ахмановой [84; 88 и др]. Способность стилистически маркированных единиц демонстрировать такого рода варьирование на семантическом и метасемиотическом уровне в работах А.А. Липгарта получило название «лингвопоэтическая значимость» [84], и три выявленных ее варианта (от

частичной утраты свойств до сохранения их или даже увеличения их) были названы с помощью терминов “автоматизация”, “лингвопоэтическая полноценность” и “актуализация потенциальных свойств” [84].

Степень реализации семантических и метасемиотических свойств стилистически маркированных языковых единиц будет оказывать влияние на то, какое общее впечатление эти единицы будут производить на читателя в контексте, какие свойства они будут сообщать контексту в силу своего использования в его рамках [84]. При частичной утрате стилистически маркированными языковыми единицами своих экспрессивных эмоционально-оценочных свойств их функция будет сводиться к простому усилению, и поэтому их использование в контексте будет приводить лишь к появлению в нем дополнительной экспрессии. Следовательно, функция такого рода единиц будет, в основном, экспрессивной.

Наличие в тексте стилистически маркированных единиц, в полной мере реализующих свое значение, может придавать повествованию общую абстрактность, если оно по сути своей направлено на размышление или побуждение, и функция языковых единиц в этой ситуации будет гномической. [84] Если же полноценное по своей семантике сочетание употреблено в контекстах описательного характера, то их использование может и не произвести на читателя никакого особого воздействия, просто потому что динамика текста не позволяет сосредоточиться на свойствах конкретных единиц, и тогда, несмотря на полноценность употребления, функция этих сочетаний в контексте будет экспрессивной. Таким образом, лингвопоэтически полноценное употребление стилистически маркированных единиц в зависимости от повествовательной ориентации текста может придавать последнему либо экспрессивность, либо некоторую абстрактность, то есть выполнять в нем гномическую функцию.

Ситуация актуализации потенциальных свойств связана с тем, что в определенных случаях (в контекстах «неописательного» характера) читатель может почувствовать побуждение к развитию неких дополнительных

ассоциативных рядов, и тогда функция, выполняемая стилистически маркированной языковой единицей, будет ассоциативной. Если же текст имеет более описательную направленность, то в нем по аналогии с предыдущим случаем тоже будет наблюдаться «понижение функции» от ассоциативной до гномической.

При всей сложности этой терминологии она отражает действительные свойства художественных текстов и позволяет понять природу стилистического и лингвопоэтического варьирования в использовании языковых единиц в литературных произведениях, которое в противном случае могло бы объясняться лишь противопоставлением стилистически маркированного и стилистически немаркированного. Вариативность в рамках маркированности в традиционных работах по стилистике преимущественно описывалась с помощью терминов «клишированное» – «неклишированное» («индивидуально-авторское») употребление [141], то есть существовала терминология, в той или иной мере указывавшая на наличие актуализации, автоматизации и лингвопоэтической полноценности. Но до недавнего времени это не осмыслялось в систематическом плане, и с этой точки зрения роль работ представителей филологической школы профессора О.С. Ахмановой для развития лингвопоэтической теории была весьма существенна.

Дальнейшее уточнение лингвопоэтической теории на уровне методов исследования также было осуществлено в работах А.А. Липгарта и его учеников [1; 72; 73; 84; 88; 114 и др.]. Предложенный в работах О.С. Ахмановой и В.Я.Задорновой метод сопоставления перевода и оригинального текста [156; 157; 158 и мн.др.], а также сопоставление пародий на оригинальный текст и самого оригинала, разрабатывавшееся в исследованиях М.В. Вербицкой [26], были осмыслены А.А. Липгартом в более широком плане, в рамках метода лингвопоэтического сопоставления [85 и др.], для которого указанные выше варианты сравнения так называемых «вторичных текстов» и оригиналов были лишь частным случаем. Следуя логике работ В.В. Виноградова [30] и В.М.

Жирмунского [63:64], А.А. Липгарт показал, что в основе сопоставления текстов в лингвопоэтическом плане должно лежать наличие по крайней мере таких двух общих параметров, как тематическое сходство текстов и их стилистическое сходство [85;87].

Если сопоставлять стилистически сходные, но тематически различные тексты, сложно говорить о полноценном осознании того, как именно языковые единицы передают некое содержание, что и составляет сущность лингвопоэтики. При наличии тематического единства и стилистической разнородности сопоставление аналогичным образом теряет смысл [109; 111; 155]. Действительно продуктивным будет сопоставление текстов, сходных одновременно и тематически, и стилистически, поскольку только при таком варианте сравнения становятся понятными возможные различия в способах использования стилистически маркированных единиц (в объеме реализуемого ими понятийного содержания и выполняемой ими функции), на что и направлены лингвопоэтические исследования.

Тематически и стилистически сходные тексты могут обнаруживаться не только на уровне пародий и оригиналов или же переводов и оригиналов: аналогичное сходство может наблюдаться и в текстах, совершенно независимых друг от друга, которые были созданы одним и тем же автором в некий период его творчества или разными авторами, работавшими на одном и том же синхронном срезе или даже в различные эпохи, но описывавшими сходную тематику сходными стилистическими средствами. Таким образом, сформировавшаяся ранее традиция, представленная в работах О.С. Ахмановой и В.Я. Задорновой [69; 187; 158 и др.], а также М.В. Вербицкой [26], была осмыслена в более широком плане в связи с общей идеей сопоставления текстов: как независимых по отношению друг к другу, так и тех, среди которых один является «первичным», а другой или другие – «вторичными». В работах А.А. Липгарта были показаны те достоинства, которыми обладает каждый из вариантов сопоставления, те результаты, которые могут быть получены благодаря их применению и те объективные ограничения,

которые необходимо принимать во внимание исследователю, работающему в данном ключе [89].

На материале трагедии Шекспира «Венецианский купец» и трагедии Марло «Мальтийский еврей» можно проследить специфику сопоставления независимых друг от друга текстов, соотнесенных синхронно, а при обращении к английским переводам Библии становится очевидной методологическая правомерность сопоставления текстов, обладающих тематическим единством и стилистическим подобием, но написанных в разное время [85;86]. При передаче сходного содержания сходными стилистическими средствами нередко случается, что общее воздействие от текстов оказывается различным. Сопоставление таких текстов позволяет оценить природу эстетического эффекта более объективно, чем простое сопоставление, констатирующее, что те или иные стилистически маркированные единицы в одном из текстов присутствуют, а в другом из текстов отсутствуют.

Так называемые «вторичные тексты» [26] – не только переводы и подлинники, но также подлинники и адаптации – также предоставляют значимый материал для лингвопоэтики. Во всех трех вариантах сопоставления первичных и вторичных текстов в лингвопоэтическом исследовании возникают некоторые ограничения. При сопоставлении переводов и оригиналов необходимо учитывать специфику соответствующих языковых систем и не объявлять механически любые различия причиной того, что оригинальный текст оказывает на читателя значительное эстетическое воздействие, в то время как перевод такого воздействия не оказывает. Нередко отсутствие должного поэтического эффекта связано даже не с несовпадением списков, а с различным качеством использования одних и тех же языковых единиц, когда сами списки стилистических приемов будут совпадать [87]. Поэтому к результатам чисто списочного сопоставления единиц, имеющихся в подлинниках и переводах, надо относиться весьма осторожно. Что же касается пародий, здесь необходимо учитывать разграничение текстов, называемых пародийными, на собственно

пародию, стилизацию и перифраз, поскольку в каждом из этих случаев также будут иметься определенные ограничения. Стилизация не предполагает воспроизведения схожего в тематическом плане содержания, пародия предполагает усиление признаков тематического плана при сохранении стилистического подобия, в то время как перифраз предполагает полное игнорирование исходного содержания текста и использование некоторых значимых стилистических характеристик для написания текста, иного по содержанию и часто абсурдного по сравнению с подлинником [84].

Несмотря на то что этот вариант сопоставления не дает результатов, подлежащих немедленной и однозначной интерпретации, само наличие в разного рода пародийных текстах элементов, характерных для стиля оригинала, позволяет обратить внимание на их значимость именно в оригинальном тексте и оценить именно его с позиций лингвопоэтики. Как и в случае с оригиналом и переводом, первичный текст оказывается здесь в центре внимания, а вторичный текст лишь предоставляет материал, на который следует обратить внимание при работе с первичным текстом. В случае же с независимыми художественными текстами (как это было с упомянутыми примерами из Шекспира, Марло и Библии) все подвергаемые анализу тексты рассматриваются с лингвопоэтических позиций.

Последний вариант сопоставления связан с изучением оригиналов и адаптаций, и здесь также присутствуют определенные ограничения. Поскольку адаптация в принципе не должна воспроизводить в сколько-нибудь значимом объеме языковые сложности текста, здесь сопоставление с оригиналом даст лишь список приемов, отсутствующих в адаптации, на которое можно обратить более пристальное внимание при работе с первичным текстом [84].

Данные теоретические разработки были применены к анализу обширного практического материала, что доказывает действенность соответствующих методов при анализе разнообразных литературных произведений. Таким образом, метод лингвопоэтического сопоставления, намеченный еще в работах В.М. Жирмунского [63; 64] и В.В. Виноградова [30; 32; 33], получил дальнейшее

развитие в исследованиях представителей научной школы профессора О.С. Ахмановой [26; 69; 85; 113].

Некоторые уточнения были сделаны и применительно к методу лингвопоэтической стратификации. Во избежание создания чисто тематических классификаций целесообразно ограничить применение этого метода выделением не разнообразных логически противопоставленных частей текста, но лишь тех частей, которые противопоставлены и по тематике, и по смыслу, следуя в данном случае логике работы Л.В.Полубиченко по стратификации «Алисы в Стране Чудес». [112] Многие даже значительные по объему художественные произведения могут быть однородны в тематико-стилистическом плане. Таким образом, объем текста вовсе не свидетельствует о его лингвопоэтической сложности. В текстах даже незначительного объема могут присутствовать несколько тематико-стилистических пластов, но при этом их выделение очень часто будет основываться на субъективных представлениях читателя о том, что такое отдельность или же тождество рассматриваемых объектов. Нередко при стратификации художественных текстов одни ученые выделяют большой объем тематико-стилистических пластов, другие исследователи обратят внимание на меньшее их количество, и здесь невозможно сделать вывод о правильности или неправильности той или иной классификации при условии, что тематико-стилистический параметр в полной мере учитывается при исследовании.

Определенные уточнения можно осуществить и в связи с методом трехуровневого анализа. Понятно, что в лингвопоэтике существует объективная проблема рассмотрения и толкования небольшого по объему текста вне какого-либо сопоставления его с переводами или же оригинальными, независимыми от его произведениями [130; 131]. Речь идет о текстах, которые не будут подлежать стратификации в силу своей однородности и которые будут содержать незначительное количество стилистически маркированных единиц и таким образом не позволят применять методы исследования лингвопоэтики художественного приема. Вместе с тем понятно, что перед филологами нередко

стоит задача объяснения того, почему 14 строчек шекспировского сонета или, например, 16 строчек какого-либо другого стихотворения производят на читателя эстетическое воздействие [128]. Трехуровневый анализ изначально был построен на постепенном восхождении от конкретного к абстрактному, от семантического уровня к метасемиотическому и к метаметасемиотическому уровню [154]. Однако возможен и другой подход к той же самой проблеме, связанный с обратным порядком движения в ходе исследования небольшого по объему художественного текста. В этом случае вначале следует сформировать представление о том, какова тематика текста и к какому именно повествовательному типу он принадлежит, и после постулирования этой идеи рассматривать единицы семантического и метасемиотического уровня именно в их непосредственной связи с передачей данного тематического содержания и реализацией повествовательных свойств текста. Роль определенных стилистически маркированных единиц зачастую может быть весьма значительной в одних контекстах, а в других ситуациях они могут быть лишь опосредованно связанными с передачей двух упомянутых вариантов содержания [201; 202]. Именно эти теоретические положения и практические выводы составляют основу настоящего диссертационного исследования.

1.2. Стилистический анализ, лингвопоэтика художественного приема и теория повествовательных типов как основа лингвопоэтического исследования развернутых произведений речи и групп художественных текстов

В заглавии данного параграфа приведены основные моменты, которые необходимо учитывать при лингвопоэтическом анализе как отдельных текстов сравнительно небольшого объема, так и более объемного материала. Если не сводить лингвопоэтический анализ текста к перечислению имеющихся в нем маркированных единиц и затем к простой констатации того, что с их помощью передано некое содержание, необходимо прибегнуть к более подробному алгоритму исследования, когда изначально постулированная тематика и повествовательный тип являются той основой, отталкиваясь от которой, исследователь говорит, что данная единица вносит больший или меньший вклад в передачу данного содержания, реализует больший или меньший объем своих потенциальных свойств в зависимости от принадлежности текста к тому или иному повествовательному типу и от возможности проявления языковыми единицами свойств в рамках заявленного повествовательного типа. Благодаря этому анализ становится более осмысленным и логичным. Пример такого рода анализа был предложен профессором М.Э. Конурбаевым и профессором А.А. Липгартом в 1997 году в совместной публикации [185], где среди прочего фигурирует интерпретация стихотворения Кристины Россети «If Love Is Not Worth Loving» (From “Songs For Strangers and Pilgrims”) [196: 96]:

“If love is not worth loving, then life is not worth living,
Nor aught is worth remembering but well forgot;
For store is not worth storing and gifts are not worth giving,
If love is not;

And idly cold is death-cold, and life-heat idly hot,
 And vain is any offering and vainer our receiving,
 And vanity of vanities is all our lot.

Better than life's heaving heart is death's heart unheaving,
 Better than the opening leaves are the leaves that rot,
 For there is nothing left worth achieving or retrieving,
 If love is not”.

Это стихотворение об абсолютной ценности любви в человеческой жизни и о бессмысленности жизни без этого чувства перенасыщено стилистически маркированными единицами, и стилистический анализ данного текста покажет, что для усиления основной идеи автор сознательно использует повтор существительных абстрактного плана и производных от них герундиев *love-loving, life-living, store-storing*. Наличествуют логические контрасты *remembering-forgot, heaving-unheaving*, используются стилистически маркированные сложные слова *death-cold, life-heat*, четырехкратный повтор одной и той же основы *vain, vainer, vanity, vanities*. Имеются случаи инверсии («*idly cold is death-cold*» вместо «*death-cold is idly cold*» «*vain is any offering*» вместо «*any offering is vain*», эллипсис «*life-heat idly hot*» вместо «*life-heat is idly hot*»). Здесь же следует упомянуть сложный ритм стихотворения, 6 стопный ямб с цезурой внутри строки и 2 стопный ямб в четвертой строке, сбой размера в последней строфе (переход на хорей с семью ударными слогами), нарушение количества поэтических строк во второй строфе. Однако эта простая констатация фактов метасемиотического уровня на самом деле еще не дает представления о лингвопоэтической специфике текста.

Проведенный в таком ключе стилистический анализ покажет, что в стихотворении много маркированных единиц и что в нем среди прочего используются факторы сверхсегментного уровня. Ритмическая организация

текста сложна, что заставляет читателя обратить особо пристальное внимание на это произведение. Однако лингвопоэтическая специфика этого произведения станет понятной лишь по осознанию того, зачем единицы такого качества в таком количестве включены в текст и какой именно эффект производит их включение.

Кристина Россетти не предоставляет в тексте никакой логической аргументации. Текст является лишь утверждением того, что любовь – это самое ценное в жизни и что без нее жизнь теряет смысл. Если бы текст имел чисто повествовательную природу, его смысловую составляющую можно было бы понять, распределив существительные по тематическим группам (одной или нескольким, но не многим, поскольку в 11 строчках стихотворения трудно ожидать развития сразу большого количества числа мыслей). Однако тематического единства существительные в данном тексте не образуют. Если выписать их подряд, будет затруднительно понять, что же означает текст, содержащий следующие субстантивные единицы: *love, loving, life, living, store, storing, gifts, giving, death-cold, life-heat, offering, receiving, life, heart, death, heart, leaves*. Таким образом, при взгляде на эти субстантивные единицы читатель либо придет к выводу о том, что содержащий их текст вообще не имеет никакого смысла, либо решит, что эти существительные усиливают некую центральную мысль и с разных сторон в смысловом плане подтверждают одну и ту же идею. То есть этот текст о любви имеет не характер описания или размышления, а характер очень сильного утверждения.

Если же использовать терминологию, свойственную теории повествовательных типов, то можно утверждать, что текст принадлежит к волеизъявлению [91; 92]. В этом случае становится понятной виртуозность, с которой Кристина Россетти организует стихотворение. Повтор существительных и герундиев со сходной основой в первой строфе усиливает общую мысль о ценности чувства любви. Причинно-следственная связь здесь заключается в том, что если любовь не стоит того, чтобы любить, то и жизнь не стоит того, чтобы жить, запасы не следует делать, подарки не следует дарить. В принципе вместо

“запасов” и “подарков” в этот текст можно было включить любые другие существительные и отвлеченные действия, и содержание от этого бы не изменилось. Главная цель использования этих слов заключается не в развитии мысли, а в усилении ее. После данных конструкций с повторяющимися основами во второй строфе стиль несколько меняется, появляются инверсии, противопоставления жизни и смерти, тепла и холода, неожиданно появляется наречие *idly* («*idly cold is death-cold, and life-heart idly hot*»), опять-таки повторяемое дважды. Мысль весьма неожиданная и парадоксальная для любого поэтического текста: ведь читатель привык к тому, что бессмысленна может быть смерть, но отнюдь не жизнь и ее жар. Здесь выясняется, что и смерть, и жизнь, и жар, и холод равны в ситуации отсутствия любви. Парадоксальность строки очевидна, поскольку весьма сложная мысль выражена с помощью 12 слогов и заключена в одну поэтическую строку, в одно ритмическое единство, в одну синтагму. Нарушается общая модель повествования, заявленная в первой строфе, следуют инверсии “*vain is any offering, and vainer our receiving, and vanity of vanities is all our lot*”, повторы прилагательного *vain* и производного от него существительного *vanity* (цитата из Экклезиаста) – все это усиливает общий риторический эффект, но опять-таки мысль не развивается аргументированно.

То же самое наблюдается в последней строфе: инверсии в рамках сравнительных оборотов в первых двух строчках, связанных анафорой, придают риторический пафос тексту. Кристина Россетти прибегает к постпозитивному употреблению прилагательного *unheaving*, которое создает яркий контраст предыдущему сочетанию “*life’s heaving heart*” в сочетании “*death’s heart unheaving*”. Слово это в английском языке не существует, оно создано Кристиной Россетти по продуктивной модели и опять же обращает внимание не только на себя самое, но и на всю строку, и придает ей дополнительное усиление за счет того, что в одной строке представлены две контрастные пары “*life-death*” и “*heaving-unheaving*”, что в других условиях сделало бы мысль практически недоступной для восприятия. Однако поскольку в основе стихотворения лежат

логические контрасты, читатель настроен на восприятие текста именно в этом ключе, и абстрактная фраза лишь придает дополнительную звучность и значимость тексту, но не усложняет содержание текста и не углубляет аргументацию. Аналогичная картина наблюдается в более простой следующей строке, где контрастную пару составляют “opening leaves” и “the leaves that rot”, и далее Кристина Россетти возвращается к использованию герундия в рамках абстрактной фразы “there is nothing left worth achieving or retrieving, / If love is not”.

В тексте отсутствуют описания предметно-вещественных реалий, отсутствует какое-либо описание действий, и отсутствует какая-либо аргументация. Единственная повествовательная составляющая текста связана с усилением основной идеи о великой ценности любви, о ее сверхценности, и используемые единицы в основном выполняют функции усиления при всех потенциальных парадоксальных приращениях смысла, к которым ведет индивидуально-авторское речепотребление, весьма характерное для этого стихотворения.

Методы исследования, которые будут использоваться в настоящей кандидатской диссертации, включают стилистический анализ и анализ лингвопоэтики художественного приема, о чем уже говорилось выше, в сочетании с теорией повествовательных типов. При обсуждении стихотворения Кристины Россетти термин “волеизъявление” уже был использован в предварительном плане в противопоставление терминам “описание” и “рассуждение”. Сейчас наступил момент для более подробного изложения основополагающей для данной работы теории.

Теория повествовательных типов восходит еще к трудам Аристотеля [7; 8] и непосредственно связана с разнообразием художественных (и не только художественных) текстов и с необходимостью, издавна ощущавшейся филологами, объяснить с объективных позиций их разнообразие, с одной стороны, и подобие, с другой. Естественным противопоставлением, на которое

обращали внимание филологи, является разграничение прозаических и поэтических текстов, устных и письменных текстов, принадлежащих к разным функциональным стилям, текстов, являющихся диалогами или монологами, но при всей важности этого противопоставления определенные вопросы, связанные в первую очередь с оценкой качества текстов, при таких подходах остаются без ответа. Можно констатировать нарушение ритма в стихотворном тексте, можно обсуждать неудачную рифму, можно говорить о неудачной сочетаемости слов, как в поэтическом, так и в любом прозаическом тексте, однако это не объясняет того, что конкретно определяет эстетическую значимость текста. Можно также говорить о том, что монологическая речь должна быть свободна от повторов, если они не обусловлены конкретной задачей писателя передать особенности мышления персонажа, или же что диалогическая речь, напротив, вполне допускает эти повторы, что диалогическая речь, выглядящая слишком «гладко», может вызвать у читателя художественного текста некое недоумение. Однако это более или менее изолированные факты, которые оказываются релевантными лишь при внесении уточнений в основополагающее базовое деление текстов на повествовательные типы, дающее представление о наиболее общих свойствах текстов в единстве их языковой формы и понятийного содержания.

Идея о разграничении текстов по повествовательному параметру имеет достаточно широкое распространение в современной лингвистике [54; 74 и мн. др]. Наиболее полное и логичное общетеоретическое осмысление этой теории представлено в многочисленных работах А.А. Липгарта и его учеников [72; 83; 91; 92; 101], а также в книге М.Э. Конурбаева [82], поэтому для данного диссертационного исследования именно эти работы будут служить отправной точкой: руководствуясь предложенными в них постулатами, автор диссертации продолжает названную филологическую традицию с целью внести некоторые уточнения в существующий понятийный аппарат и провести практическое лингвопоэтическое сопоставительное исследование обширных групп поэтических текстов.

Согласно основополагающей для настоящей работы теории, содержание в тексте может передаваться либо в виде простой констатации: факты таковы, какими они являются; это может быть описание внешности, описание некоторых предметных характеристик, это может быть описание действий. Описание предоставляет читателю или слушателю факты как они есть, нечто объективно присущее явлениям действительности. В плане модальности такого рода текстов возможно говорить об их относительной нейтральности. Пишущий не ставит под сомнение факты и не пытается придать им особую значимость, он просто их перечисляет. В этом и заключается суть описания. Если речь идет о характеристике действия, можно выделить из описания его более динамичные разновидности, но в принципе на стилистическом и функциональном уровне они характеризуются значительной степенью подобия, и потому удобнее использовать единый термин как для описания предметно-вещественных характеристик, так и для описания действий.

Описание по своей нейтральности естественным образом противопоставлено другим вариантам отношения к описываемому. Рассказывающий или пишущий может с некоторым сомнением относиться к тому, о чем он сам говорит или пишет. Это нормальная ситуация для рассуждения. Человек говорит о фактах, которые, возможно, таковы, а возможно, и не таковы, какими он их представляет. Степень уверенности здесь значительно меньше, чем в текстах описательного характера. Таким образом, в плане общей модальности можно говорить о снижении степени уверенности от некой нейтральности к минусовым величинам.

И, с другой стороны, по сравнению с описанием, которое по сути своей нейтрально, возможны случаи значительно большей уверенности, с которой производится обсуждение каких-то фактов или явлений: вещи именно таковы, и никакими иными быть не могут. Говорящий или пишущий настаивают на истинности того, о чем идет речь. В данном случае общая модальность будет

сдвигаться отчетливо в некую «плюсовую» сторону и передавать так называемое волеизъявление.

В результате возникает тройственное противопоставление, которое в восходящей еще к Аристотелю трихотомии будет выражено как «присущее» – «возможно присущее» – «необходимо присущее». Данная трихотомия выглядит весьма абстрактно, но в силу своей категориальной природы она вполне адекватно освещает лежащие в основе данного противопоставления факты логического характера. Изначально эта трихотомия не имеет языковой природы, если говорить о чисто логическом противопоставлении, но она является некой закрытой системой, потому что здесь в предельно общем плане фигурируют три взаимоисключающие категориальные формы, выражаемые нулем, плюсом и минусом, и все остальные варианты содержания могут быть разновидностями внутри типов. Однако языковая составляющая в данной трихотомии имплицитно присутствует, проявляясь уже в противопоставлении нейтральной модальности различным способам сильного утверждения (императивы, восклицательные предложения, глаголы со значением долженствования и т.п.) или выражения сомнений (лексические и морфологические средства передачи идеи о возможности или невозможности действий или явлений). Реальное соотношение между логическими и языковыми характеристиками текста оказывается намного более сложным и не сводится к приведенным выше простейшим языковым фактам, но самих этих фактов достаточно для обоснования понятийно-языковой природы обсуждаемой трихотомии.

При отнесении некоего текста к одному из трех повествовательных типов могут возникать сложности просто потому, что в разных его частях могут быть представлены черты нескольких типов: например, динамическое, описательное начало может превалировать в одних частях текста и отступать на задний план, сменяясь рассуждением или волеизъявлением в других (ср. варьирование в пушкинском «Анчаре», где первоначальное волеизъявление сменяется описанием, начиная со строфы «Но человека человек /.../»). Однако при исследовании

художественных текстов данная трихотомия весьма продуктивна по крайней мере как основополагающая точка отсчета.

Проиллюстрируем данные положения на примере еще двух художественных текстов, принадлежащих соответственно к повествовательным типам «описание» и «рассуждение» (анализ текста, где реализуется волеизъявление, уже был предложен применительно к стихотворению «If love is not worth loving...»).

Знаменитый монолог Марк Антония “Friends, Romans, countrymen, lend me your ears” из второй сцены третьего акта трагедии Шекспира “Юлий Цезарь” [198: 834] является прекрасным примером текста изначально описательного характера, где в последних 6 строках автор переходит к волеизъявлению:

“Friends, Romans, countrymen, lend me your ears;

I come to bury Caesar, not to praise him.

The evil that men do lives after them,

The good is oft interred with their bones;

So let it be with Caesar. The noble Brutus

Hath told you Caesar was ambitious;

If it were so, it was a grievous fault,

And grievously hath Caesar answer'd it.

Here, under leave of Brutus and the rest, -

For Brutus is an honourable man;

So are they all, all honourable men, -

Come I to speak in Caesar's funeral.

He was my friend, faithful and just to me:

But Brutus says he was ambitious;

And Brutus is an honourable man.

He hath brought many captives home to Rome,

Whose ransoms did the general coffers fill:
 Did this in Caesar seem ambitious?
 When that the poor have cried, Caesar hath wept;
 Ambition should be made of sterner stuff:
 Yet Brutus says he was ambitious;
 And Brutus is an honourable man.
 You all did see that on the Lupercal
 I thrice presented him a kingly crown,
 Which he did thrice refuse: was this ambition?
 Yet Brutus says he was ambitious;
 And, sure, he is an honourable man.
 I speak not to disprove what Brutus spoke,
 But here I am to speak what I do know.
 You all did love him once, not without cause:
 What cause withholds you then to mourn for him?
 O judgement! Thou art fled to brutish beasts,
 And men have lost their reason. Bear with me;
 My heart is in the coffin there with Caesar,
 And I must pause till it come back to me".

Профессиональные актеры и чтецы могут по-разному интерпретировать этот текст, вводить в него значительное эмоциональное начало и пытаться представить его как некий текст преимущественно риторической направленности, подобный только что рассмотренному стихотворению Кристины Россетти. Однако при более внимательном чтении шекспировского текста нельзя не заметить, что собственно описательное, лишённое оценочности начало в данном отрывке преобладает и что риторический эффект создается за счет повторов строк «But Brutus says he was ambitious; And Brutus is an honourable man». Это входит в логическое противоречие со всем остальным содержанием монолога, и в силу

многократности повторов текст в целом приобретает противоположный по смыслу эффект, поскольку весь остальной монолог, напротив, содержит четкую логическую аргументацию, поддерживающую мысль о том, что Цезарь был достойным политиком, заботившимся о благе народа, и принял страшную смерть от руки заговорщиков, которые недостойны считаться защитниками народа и любящими демократию римскими гражданами.

Марк Антоний начинает свой монолог со слов о том, что он готов сказать несколько слов о Цезаре, своем друге, не восхваляя его, но лишь объективно описывая его поступки и человеческие качества, поскольку добрые дела, которые творят люди при жизни, вскоре забываются, в то время как сделанное ими зло продолжает жить. Далее Марк Антоний вводит мысль о том, что Цезарь был честолюбив, как об этом говорят заговорщики во главе с Брутом, и что все их слова и обвинения в адрес Цезаря правдивы. Затем он начинает предлагать доказательства прямо противоположного. Цезарь был достойным другом, Цезарь заботился о попавших в руки врагов пленных, способствовал их возвращению домой, Цезарь сочувствовал бедным, Цезарь отказался от императорской короны, все это не является примером честолюбия, хотя Брут и заговорщики говорили об обратном. Марк Антоний подводит итог своим идеям в риторическом обращении к согражданам, упрекая их в том, что они утратили разум, если они отказываются скорбеть по такому достойному человеку, чья государственная деятельность была полна заботы об окружающих.

Весь этот монолог (что является большой редкостью для Шекспира) написан если и не в нейтральном стиле, то в стиле очень близком к нейтральному. В тексте присутствуют гномические речения наподобие «The evil that man do lives after them, / The good is oft interred with their bones»»; «Ambition should be made of sterner stuff». Присутствует некоторое количество ингерентно коннотативных единиц: “the evil”, “the good”, “interred”, “grevious”, “greviously”, “ambition”, “wept”, “ambitious”, “fled”, “brutish”. На этом собственно ингерентно коннотативная составляющая текста заканчивается. На уровне адгерентно

коннотативных единиц лексического уровня можно говорить о сочетаниях “sterner stuff”, “the evil lives”, “the good is interred”, “judgment is fled” как о примерах олицетворений. Остальные экспрессивные средства относятся скорее к синтаксическому и морфологическому уровню: многократные случаи инверсии “grievously hath Caesar answered it”, усилительные конструкции “whose ransoms did the general coffers fill”, “all did see”, “which he did thrice refuse”.

Этим экспрессивная сторона текста ограничивается. Обращает на себя внимание относительно скромное употребление коннотативных единиц и употребление прочих языковых средств в их прямых значениях, а также специфика логического развития текста. Вначале Марк Антоний приводит тезис, который в дальнейшем он, казалось бы развивает, но на самом деле опровергает за счет логического контраста между теми аргументами, которые он приводит якобы в доказательство слов Брута и прочих заговорщиков относительно амбициозности и честолюбия Цезаря, и реальным содержанием этих аргументов. Выясняется, что основная идея текста заключается в объективном описании поступков Цезаря и в логическом, а не эмоциональном комментарии к ним. При этом собственно призыв к действию и к разумному осмыслению ситуации обнаруживается только в самом конце монолога (его последние 6 строчек), в то время как все предыдущие строки связаны с интеллектуальным анализом ситуации. Таким образом, большая часть текста не является волеизъявлением.

В то же время она не является размышлением просто потому, что Марк Антоний не размышляет о природе благородства или честолюбия. Он приводит набор логических аргументов, адекватно описывающих ситуацию. Поэтому, если исключить ряда волеизъявление и размышление как возможные повествовательные типы, к которым принадлежит текст, читатель будет вынужден констатировать, что монолог Марка-Антония – про это явный пример описания и что характерным свойством этого текста будет его относительно скромная коннотативная составляющая, которая в тексте присутствует, но не заставляет читателя развивать ассоциативные связи в силу отсутствия в тексте

сложных метафорических рядов и не дает читателю возможности сосредоточиться на чисто риторических свойствах текста в силу сравнительно скромного использования в нем ингерентно коннотативных единиц. Такова предварительная общая характеристика текстов, принадлежащих к описательному повествовательному типу, справедливость которой будет проверяться в дальнейшем при обсуждении лингвопоэтических свойств стихотворных циклов Дж.Г. Байрона и Томаса Мура.

Совершенно иное впечатление с точки зрения повествовательных характеристик производит стихотворение Томаса Мура «Oh! think not my spirits are always as light»:

“Oh! think not my spirits are always as light,
 And as free from a pang as they seem to you now;
 Nor expect that the heart-beaming smile of to-night
 Will return with tomorrow to brighten my brow.
 No, life is a waste of wearisome hours,
 Which seldom the rose of enjoyment adorns;
 And the heart that is soonest awake to the flowers,
 Is always the first to be touched by the thorns!
 But send round the bowl, and be happy awhile;
 May we never meet worst in our pilgrimage here,
 Than the tear that enjoyment can gild with a smile,
 And the smile that compassion can turn to a tear.

 The thread of our life would be dark, Heaven knows!
 If it were not with friendship and love intertwin'd;
 And I care not how soon I may sink to repose,

When these blessings shall cease to be dear to my mind.
 But they who have lov'd the fondest, the purest,
 Too often have wept o'er the dream they believ'd;
 And the heart, that has slumber'd in friendship securest,
 Is happy indeed, if 'twas never deceiv'd.
 But send round the bowl, while a relic of truth
 Is in man or in woman, this prayer shall be mine, -
 That the sunshine of love may illumine our youth,
 And the moonlight of friendship console our decline» [189:432].

В тексте обращает на себя внимание, в первую очередь, чрезвычайно сложная метафорика, призванная передать идею о том, что в жизни человека количество печальных моментов и разочарований значительно уступает числу моментов радости и что эмоциональные люди, склонные к переживанию ярких эмоций, будут наиболее ранимы в ситуациях горечи, предательства и разочарования. При этом в последних четырех строчках каждой из двух строф, составляющих стихотворение, выражаются оптимистическая надежда на то, что количество печальных моментов в жизни может быть меньше, и пожелание, чтобы счастливые моменты в жизни преобладали. Это стихотворение имеет явный философский характер, в нем отсутствует упоминание каких-либо конкретных фактов, и сложные метафоры, употребляемые автором, подлежат тщательному осмыслению со стороны читателя и, кроме того, позволяют читателю спроецировать эти слова на факты собственной жизни или прочие известные ему факты, а затем либо согласиться, либо не согласиться с правильностью авторских утверждений.

Если говорить о стилистических характеристиках текста, то в первую очередь привлекают внимание ингерентно коннотативные единицы наподобие “brighten”, “brow”, “waste”, “wearisome”, “adorns”, однако более значимым в стилистическом плане является чрезвычайно активное употребление адгерентно

коннотативных сочетаний в составе сложных метафорических оборотов и в сложных синтаксических конструкциях. “Дух лирического героя” не всегда “свободен от боли”, каким он может показаться сейчас, и “освещающая сердце улыбка вечера” необязательно возвратится наутро, чтобы “осветить его чело”. Далее предлагается развитие мысли с помощью сложных метафорических оборотов, жизнь называется “пустой тратой тягостных часов”, которые “редко украшает роза удовольствия”, а “сердце, которое быстрее всего пробуждается к цветам”, будет “первым, которое тронут шипы”: то есть эмоциональный человек, способный радоваться, будет склонен к тому, чтобы испытывать острое болезненное ощущение в результате разочарования. Затем следует сложный в синтаксическом плане оборот: «Да не встретим мы худшего в нашем земном паломничестве, чем слеза, которую роза украшает улыбкой, и улыбка, которую сочувствие может обратить в слезу».

Данный текст составляет явный контраст по отношению к монологу Марка Антония как в плане своей содержательной направленности (размышление о природе человеческой жизни и потенциальной болезненности человеческих эмоций), так и на стилистическом уровне. Ни тот, ни другой текст не являются перенасыщенными в плане употребления ингерентно коннотативных слов, но монолог Марка Антония в целом характеризуется умеренной коннотативностью и на уровне адгерентно коннотативных единиц, в то время как стихотворение Томаса Мура перенасыщено сложной метафорикой, что вполне естественно в ситуации, когда автор не только призывает читателя согласиться или не согласиться с его мыслью, но и сделать это при помощи определенных ассоциаций, выходящих за пределы строго логического ряда. В этом смысле повествовательный тип “рассуждение” радикально отличается от описательного повествовательного типа.

Значимой также является и синтаксическая сторона текстов. В монологе Марка Антония читатель фактически имеет дело с набором отдельных предложений, внутри которых были представлены причинно-следственные связи,

но если представить текст как некое более глобальное целое, можно сказать, что между частями причинно-следственная связь отсутствует и что в монологе приводится перечисление фактов, которые, будучи соединенными в одно предложение, были бы связаны бессоюзной связью или включены в состав полисиндетона. Такая организация типична для описательных текстов. Стихотворение Кристины Россетти представляет набор не связанных друг с другом суждений, подтверждающих (усиливающих) центральную мысль, то есть в синтаксическом плане его можно воспринять как пример параллельного соподчинения. В стихотворении «Oh! Think not my spirits are always as light» причинно-следственные связи выражены весьма четко, мысль развивается на абстрактном уровне как совокупность связанных друг с другом суждений, что указывает на последовательное подчинение как на одну из значимых в логическом, синтаксическом и стилистическом плане характеристик текста.

Теория повествовательных типов, безусловно, может быть изложена значительно более детально. Но поскольку эта задача уже была выполнена в работах представителей научной школы О.С. Ахмановой и поскольку в задачи настоящей диссертации не входит доказательство данной теории, представляется возможным ограничиться уже сказанным и не углубляться в рассмотрение этого вопроса. Теория повествовательных типов является основополагающей для данной диссертации, и степень ее достоверности будет проверена при анализе практического материала в последующих частях работы.

На примере проанализированных выше стихотворных текстов видно, что теория повествовательных типов в сочетании со стилистическим анализом способствует лингвопоэтической интерпретации отдельных поэтических текстов. Эта теория также оказывается действенной при изучении более обширного материала. В развернутых произведениях речи как поэтического, так и прозаического характера возможно выделение различных повествовательных пластов, различающихся по своим стилистическим характеристикам и по степени реализации в них стилистически маркированными единицами своего

семантического и метасемиотического потенциала. Понятно, что описание или рассуждение, например, в романах Ф.М. Достоевского или в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина в свою очередь неоднородны и могут подразделяться на более дробные разновидности в зависимости от своих тематико-стилистических характеристик, то есть их лингвопоэтический анализ будет сочетать методы исследования повествовательных типов и лингвопоэтическую стратификацию. В случае с поэтическими текстами небольшого объема, входящими в обширные поэтические циклы, существенного варьирования в рамках конкретных текстов скорее всего наблюдаться не будет, но эти тексты можно соединить в большие группы, противопоставленные друг другу в плане их принадлежности к тому или иному повествовательному типу, в рамках которого предсказуемо некоторое варьирование на уровне по крайней мере лингвопоэтической значимости и лингвопоэтической функции использованных в тексте стилистически маркированных единиц. Учитывая эти соображения, при лингвопоэтическом исследовании обширных поэтических циклов целесообразно сочетать стилистический анализ, анализ лингвопоэтики художественного приема и теорию повествовательных типов, чтобы в полной мере составить представление о специфике рассматриваемых произведений, об их уникальных и воспроизводимых лингвопоэтических характеристиках.

Целью настоящей главы было показать современное состояние лингвопоэтики и дать представление о тех методах, которые могут использоваться при лингвопоэтическом анализе художественных текстов вообще и при сравнительном лингвопоэтическом анализе «Ирландских мелодий» и «Еврейских мелодий» соответственно. Написанные в один и тот же исторический период, содержащие сходных набор стилистически маркированных единиц (данный тезис будет доказываться в последующих главах диссертации) воспроизводящие некоторые черты соответствующих национальных традиций и часто обладающие сходной тематикой (описания военных действий, общефилософские размышления о человеческой жизни, эмоциональные призывы

к воображаемому адресату или адресатам вспомнить о былой славе народа и вырвать его из-под власти врагов и др.), данные стихотворные тексты подлежат сопоставительному лингвопоэтическому исследованию в силу их тематического и стилистического подобия. Именно данный аспект «Ирландских мелодий» подробно обсуждался в совместной статье А.А. Липгарта и Н.В. Гаркавенко [186], где в конспективном виде были описаны стилистические и тематико-стилистические свойства данного стихотворного цикла Томаса Мура, но где категоризация проводилась скорее по тематическому параметру, что не позволило авторам создать всеобъемлющую картину лингвопоэтических характеристик «Ирландских мелодий». В настоящей работе осуществляется переход от тематико-стилистических классификаций к обобщениям одновременно более конкретным и более глобальным.

В этой связи логичным будет начать практическую часть работы собственно со стилистического анализа и показать, что данные художественные тексты содержат значительное число сходных стилистически маркированных единиц. Если бы эти тексты отличались нейтральностью, никакой стилистический и дальнейший лингвопоэтический анализ не был бы возможен, поскольку при нейтральности стиля допустимо рассуждать только о композиционных и содержательных особенностях произведений, но не о том потенциальном эстетическом эффекте, который производит употребление языковых единиц. Если бы эти тексты содержали совершенно разные наборы стилистически маркированных единиц, их языковедческое сопоставление было бы в равной мере невозможным. Стилистический анализ стихотворных циклов Томаса Мура и Джорджа Гордона Байрона будет призван доказать их подобие на данном уровне языковой организации; попутно будут отмечаться наиболее очевидные различия между текстами в плане лингвопоэтической функции и лингвопоэтической значимости включенных в них стилистически маркированных единиц.

Лингвопоэтические свойства стилистически маркированных единиц в полной мере раскрываются в зависимости от повествовательного типа, к которому

принадлежит содержащий их текст. От описательных текстов трудно особой сложности и яркости в лингвопоэтическом плане, однако всегда могут наличествовать исключения; кроме того, необходимо помнить о потенциальном варьировании внутри типа, о большем или меньшем употреблении стилистически маркированных единиц определенного плана в текстах, принадлежащих к одному и тому же повествовательному типу. Это же варьирование, но еще в большем объеме, может быть представлено в текстах-рассуждениях или в текстах, принадлежащих к повествовательному типу “волеизъявление”. Больше или меньшее количество метафорических оборотов, больше или меньшее количество риторических приемов также могут обуславливать появление неких подтипов внутри типа, и это будет напрямую отражаться на способах употребления стилистически маркированных языковых единиц. Именно этим, в конечном итоге, будет объясняться различие во впечатлении, производимом теми или иными текстами при их потенциальном изначальном сходстве в плане принадлежности к одному и тому же повествовательному типу. Выявление соответствующих характеристик поэтических произведений, входящих в анализируемые стихотворные циклы, и составит основную цель настоящего диссертационного исследования.

Таковы задачи, которые будут решаться в дальнейших главах исследования. Собственно языковедческому анализу будут предшествовать сведения энциклопедического плана, касающиеся творчества обоих поэтов, поскольку для большинства современных читателей (не только русскоязычных, но и англоязычных) Томаса Мура остается малознакомым и малоисследованным. В равной мере малоисследованными остаются и многие поэтические произведения Джорджа Гордона Байрона. Этим определяется дальнейшая структура работы: в Главе второй и Главе третьей будет проведен стилистический анализ соответственно “Ирландских мелодий” Томаса Мура и “Еврейских мелодий” Джорджа Гордона Байрона, предшествуемый коротким историко-культурным комментарием, далее в Главе четвертой будет проведен сравнительный лингвопоэтический анализ этих двух стихотворных циклов.

Глава 2. Стилистический анализ «Ирландских мелодий» Томаса Мура

Родившийся 28 мая 1779 года в Дублине в семье коммерсанта средней руки, Томас Мур получил лучшее образование из того, что предлагалось молодым людям в те годы в его родном городе. Родители Мура были людьми малообразованными, но его мать рано осознала чрезвычайную одаренность сына и определила его вначале в лучшую частную школу, а затем в Дублинский университет, что требовало значительных финансовых вложений со стороны семьи будущего поэта [184]. С детских лет Томас Мур отличался феноменальной памятью и редкой музыкальностью, что впоследствии позволило ему создать целый ряд поэтических музыкальных шедевров, вошедших в цикл “Ирландские мелодии” (1808-1834) и сочетавших в себе музыкальное, лирическое и патриотическое начало [190].

Родители Мура, подобно многим ирландцам – их современникам, исповедовали католичество и отличались патриотизмом. Было вполне естественно, что их юный сын разделял те же взгляды, но трагические события 1798 года, когда восстание ирландцев против англичан было жестоко подавлено, заставили только что окончившего Дублинский университет Томаса Мура отказаться от радикальных действий и ограничить выражения своих патриотических чувств лишь написанием поэтических текстов соответствующего содержания [182]. Что же касается католических мотивов, то в творчестве Томаса Мура они в явном виде не представлены.

В 1799 году Томас Мур приезжает в Лондон, где вскоре получает известность как за свою переводческую деятельность, так и за собственные поэтические произведения. Попытки Томаса Мура сделать карьеру на

государственной службе были обречены на неудачу и принесли ему значительные финансовые проблемы, которые ему в итоге удалось преодолеть отчасти за счет вложения собственных средств, отчасти за счет помощи друзей [184]. Литературные труды Мура приносили ему большой доход, однако непостоянство этих заработков и отсутствие коммерческой жилки никогда не позволили поэту ощущать себя по-настоящему обеспеченным человеком.

Финансовые неудачи во многом компенсировались общенациональным признанием, которого Томас Мур достиг уже при жизни: и как автор опубликованных в 1817 году стихотворных сказок под названием “Лалла Рук” и “Ирландских мелодий”, и как создатель биографий Шеридана, Фицджеральда и “Писем и дневников лорда Байрона”. С последним Томаса Мура связывала крепкая дружба, основанная на взаимном уважении и единством взглядов на задачи и сущность поэзии [184; 187].

Популярность Томаса Мура, умершего в 1852 году, пережила его лишь на несколько десятилетий. С конца 19 века общенациональный интерес к его творчеству начал ослабевать, однако до сих пор существует много ценителей поэзии, восхищающихся его творчеством и уверенно ставящих его в один ряд с другими лучшими представителями английской романтической литературной традиции (Байрон, Шелли, Китс и др.) [163; 171]. Именно поэтому «Ирландские мелодии» воспринимаются как достойный объект лингвостилистического и лингвопоэтического исследования.

* * *

Приступая к практическому рассмотрению столь значительного числа поэтических текстов, необходимо оговорить основные принципы проводимого анализа. В рассматриваемых стихотворениях можно обнаружить все мыслимые тропы и фигуры речи, однако анализ «Ирландских мелодий» с целью обнаружения соответствующих примеров представляется нецелесообразным, поскольку путь от частного к общему в ситуации изучения действительного

обширного материала кажется менее продуктивным, чем движение от общего к частному.

Базовое противопоставление, лежащее в основе стилистического анализа, заключается в разграничении нейтральности и маркированности [2; 10]; последняя подразделяется на маркированность языковую (ингерентно коннотативные единицы) и маркированность речевую (адгерентно коннотативные единицы) [15; 16]. Языковая маркированность представлена на уровне эмоционально-оценочной и специальной лексики, тогда как маркированность речевая более разнообразна и проявляет себя, например, в использовании слов в нестандартных сочетаниях, в непривычных значениях, а также в составе тропов и фигур речи [23; 24]. Помимо уровня лексического стилистическая маркированность обнаруживается также и на синтаксическом, морфологическом и фонетическом уровнях [75; 76]. Частотное использование одних морфологических форм, морфосинтаксических моделей и синтаксических конструкций [120; 121] и тенденция к уменьшению числа других, применение аллитерации, ассонанса, рифмы, актуализация свойств ритмической организации текста [40; 41] также свидетельствуют о маркированном характере речеупотребления [42; 43], хотя факты этих уровней, как правило, оказываются сложнее для стилистической интерпретации, чем в случае с лексикой [132; 133; 138]. Как было сказано выше, при формировании списка значимых стилистических характеристик, подлежащих дальнейшей лингвопоэтической интерпретации, предпочтительнее двигаться от общего к частному, при необходимости уточняя первоначальные базовые противопоставления и предлагая соответствующие классификационные ряды, но в целом избегая излишней подробности классификаций и «атомарности» наблюдений, так как в противном случае обилие деталей может безнадежно размыть воссоздаваемую таким образом общую картину.

Исходя из этих соображений, автор настоящего диссертационного исследования готов предложить следующий набор стилистических характеристик

стихотворного цикла Томаса Мура, подлежащий обсуждению (некоторые позиции в силу их самоочевидности иллюстрируются непосредственно в списке и дальше не оговариваются, тогда как другие будут рассмотрены более подробно):

1. Ингерентно-коннотативная лексика эмоционально-оценочного плана.
2. Поэтизмы (*isle, goblet, frail, brow, blessings, relic, shrine, maid, oft*).
3. Архаизмы (*thine, thee, thou, rovest, lovest*).
4. Имена собственные и топонимы, способствующие созданию национального колорита и отсылающие к определенным фактам истории Ирландии без подробных объяснений в рамках самих стихотворений тех ситуаций, к которым данные элементы отсылают читателя (речь идет о словах наподобие *Erin, Mononia, Brian the Brave* и др., которые в целом немногочисленны; отсутствие глубоких знаний о называемых ими фактах в целом не ведет к непониманию общего смысла текстов, в то время как абсолютизация их значимости ведет к неправомерному углублению в экстралингвистические реалии [96]).
5. Синонимические и антонимические пары слов, находящиеся в отношениях параллелизма.
6. Формы повелительного наклонения.
7. Формы Subjunctive 1 («But though glory be gone, and though hope fade away, / Thy name, loved Erin, shall live in his songs»).
8. На уровне словосочетаний – адгерентно коннотативная лексика неметафорического характера в составе коллокаций разной степени сложности («she sings the wild songs of her dear native plains»; «bring my heart to my mistress dear»).
9. Метафоры (включая случаи метонимии) разной степени развернутости («hearts that feel, and eyes that smile»; «heart that has slumbered in friendship securest

/ is happy indeed if 'twas never deceived»; «while a relic of truth is in man or in woman»).

10. Сравнения разной степени развернутости («The love that seeks a home/
Where wealth or grandeur shines,/ Is like the gloomy gnome»).

11. Олицетворения разной степени развернутости («Love stood near the
Novice and listen'd,/ And Love is no novice in taking a hint»; «The throne was but the
centre,/ Round which Love a circle drew/ That Treason durst not enter»).

12. Коннотативные атрибутивные словосочетания структуры:

а) прилагательное + существительное;

б) существительное + of + существительное;

в) существительное в притяжательном падеже + существительное.

13. Конструкции с асиндетоном и полисиндетоном.

14. Развернутые синтаксические модели с последовательным подчинением.

15. Развернутые синтаксические модели с параллельным соподчинением в составе сложноподчиненного предложения.

16. Синтаксический параллелизм.

17. Инверсия.

18. Анафора.

19. Разные варианты выражения атрибутивной связи на уровне большого синтаксиса:

а) придаточные определительные;

б) причастные обороты.

20. Однородное перечисление коннотативных элементов («Less dear the laurel growing,/ Alive, untouch'd and blowing»).

21. Синонимическая конденсация («Some isle, or vale enhanting,/ Where all looks flowery, wild, and sweet»; «When'er I see those smiling eyes,/ So full of hope, and joy, and light»).

22. Разные виды зевгмы («Till shame into glory, till fear into zeal was turn'd» как пример гипозевгмы).

23. Аллитерация, ассонанс.

24. Усиление коннотативности текста за счет помещения в рифмованную позицию семантически соотносимых лексических элементов.

25. Ритм.

Наличие ингерентно коннотативной лексики в поэтических текстах конца 18-го – первой четверти 19-го века является абсолютно предсказуемым и как таковое не требует специального обсуждения [3; 4; 6]. Однако в случае с Томасом Муром простой констатации данного факта и приведения списка примеров оказывается недостаточно, так как при более детальном рассмотрении соответствующих элементов текста выявляется интересное противопоставление: использованные в «Ирландских мелодиях» ингерентно коннотативные единицы явно делятся на возвышенную лексику, употребляемую несистематически, и на слова возвышенного характера, составляющие основу поэтического вокабуляра Томаса Мура (поскольку традиционно выделяемые в отдельные группы поэтизмы и архаизмы несут на себе ту же функциональную нагрузку, что и прочие ингерентно-коннотативные элементы, в данном исследовании они не будут обсуждаться особо).

Среди невоспроизводимых ингерентно коннотативных элементов можно назвать: *accurst, adore, adorn, affliction, allure, angel, ardent, ardour, ascend, asunder, avenge, balmy, bashful, behold, benign, bequeathed, bereaved, billow, blissful,*

bold, caress, cheat, cheer, cherub, clothe, compassion, condemn, rough, scarce, scepter, servile, shadowy, shatter, shelter, sinful, slander, slavish, sly, splendid, spurn, stray, sully, tempest, torment, tranquil, tresses, triumphant, truant, twine, unblest, unfading, unholy, unlawful, unsubdued, untamed, unwearied, unwed, unwelcome, unworthy, urchin, verdure, victorious, vulgar, waft, warble, wearisome, weary, whims, wily, witch, withering, wreaths, yonder и многие другие. С семантической точки зрения эти слова можно подразделить на некоторые тематические группы: 1) слова, принадлежащие к разным частям речи и называющие яркие эмоциональные состояния, качества и проявления (*adore, ardent, avenge, bereaved, compassion, condemn, servile, sinful, slander, slavish, sly, splendid, triumphant, wearisome, weary* и др.); 2) конкретные существительные с выраженной оценочностью, называющие некие вымышленные или реально существующие одушевленные объекты (*angel, cherub, urchin, witch*); 3) существительные с явной оценочностью, называющие некие конкретные предметы (*scepter, tresses, wreaths*) или относительно конкретные явления (*billow, tempest*).

Список тематических групп можно было бы продолжить и конкретизировать, но в данном контексте это представляется нецелесообразным. Отметим несколько моментов, имеющих прямое отношение к дальнейшему лингвопоэтическому анализу и сопоставлению «Ирландских мелодий» с поэтическими текстами Байрона. В первую очередь следует упомянуть отсутствие в этом списке каких-либо отсылок к чему-то специфически ирландскому и на большое число эмоционально-оценочных элементов на уровне абстрактных понятий и качеств, отчетливо преобладающих над коннотативными словами с конкретными значениями.

Помимо оригинальности и богатства лексического выбора при рассмотрении невоспроизводимых ингерентно коннотативных единиц обращает на себя внимание явное численное превосходство глаголов и прилагательных над существительными. Преобладание невоспроизводимых прилагательных говорит о том, что Томасу Муру в целом не свойственно употребление клишированных

атрибутивных словосочетаний, так как в случае повторения эпитетов в силу достаточно узкой применимости коннотативных прилагательных неизбежно возникли бы повторяющиеся словосочетания, чего в случае с Томасом Муром не наблюдается. Так, например, прилагательное «unholy» трактуется в словаре “Merriam-Webster” [214] как:

- «1. showing disregard for what is holy: wicked
2. deserving of censure <an unholy alliance>
3. very unpleasant: god-awful <an unholy mess>» -

и не сопровождается никакими стилистическими пометами. Однако на деле “unholy” несомненно обладает ингерентной коннотацией, и его вполне можно представить себе в составе потенциально воспроизводимого словосочетания типа «unholy love». Тем не менее в «Ирландских мелодиях» такого речеупотребления не обнаруживается, встречаются лишь словосочетания «unholy bark», «chains unholy», «unholy blue». Аналогичная ситуация наблюдается и с прилагательным *ardent*, которое также встречается всего в трех сочетаниях («ardent bosom», «ardent souls» и «ardent spell», но не в потенциально клишированном «ardent love»), что свидетельствует о способности Томаса Мура использовать ингерентно коннотативные элементы не в ущерб оригинальности выражения.

В связи с прилагательным *unholy* отметим также значительное число индивидуально-авторских употреблений прилагательных и адъективированных причастий с той же отрицательной приставкой *un-*: *unblest*, *unfading*, *unsubdued*, *untamed*, *unwearied*, *unwed*, количественно превосходящих привычные *unlawful*, *unwelcome* и *unworthy*. Использование этой продуктивной модели является едва ли не единственным примером словотворчества со стороны Томаса Мура, чей несомненный дар художника слова проявляется на других уровнях организации текста, от словосочетаний разной структуры до развернутых синтаксических единств (но не уровне нестойкого словосложения [153], ярких примеров которого не наблюдается и в «Еврейских мелодиях» Байрона). Объяснить это можно, во-

первых, спецификой того периода развития английского языка, в который были созданы «Ирландские мелодии» (в отличие, например, от Шекспира и его современников, не говоря уже о Джеффри Чосере, писатели и поэты начала 19 века имели за плечами основательную лингвистическую традицию, обеспечившую их достаточным лексическим материалом [65; 66]), и, во-вторых, собственными предпочтениями Томаса Мура, который в общем и целом был склонен избегать использования избыточно ярких отдельных лексем и акцентирования их индивидуального потенциала, чтобы не нарушать более сложное смысловое единство текста [177; 178]. Теперь, после этого в содержательном плане необходимого отступления, вернемся к основной линии рассуждений.

Отсутствие воспроизводимости у многих ингерентно коннотативных глаголов также свидетельствует о стремлении автора к освобождению от поэтических штампов [179; 180], так как воспроизводимые коннотативные глаголы естественным образом соотносились бы с ограниченным числом существительных в функции подлежащего или в функции дополнения.

Среди воспроизводимой ингерентно коннотативной лексики наблюдается обратная ситуация. Существительные здесь отчетливо преобладают, тогда как число глаголов и прилагательных сравнительно невелико: ср. *love, light, heart, sweet, soul, eyes, tear, dear, heaven, life, hope, joy, spirit, glory, beauty, death, fair, fame, isle, sigh*. Как и в случае с невозпроизводимой коннотативной лексикой, слов с абстрактным значением здесь объективно больше, чем конкретных существительных, к которым можно отнести лишь *eyes, tear, isle* и *heaven* в значении *sky*. В отличие от слова *eyes*, являющегося неизменным атрибутом описания внешности, столь актуального для лирической поэзии, существительное *heart* в поэзии Томаса Мура не называет часть человеческого тела, но оказывается синонимом существительного *soul* и попадает в один ряд с другими абстрактными понятиями, называющими значимые составляющие человеческого бытия: жизнь и смерть, красоту, славу, надежду, радость.

Поскольку стихотворения Томаса Мура очень часто описывают эмоциональные состояния и содержат отвлеченные мысли и суждения, наличие в них воспроизводимого набора ингерентно коннотативных существительных предсказуемо и неизбежно. Однако, как было сказано выше, поэт последовательно избегает воспроизведения других частей речи, поскольку в противном случае его стихотворения представляли бы собой бесконечные лексически сходные вариации на несколько тем, и читатели бы очень быстро утратили интерес к произведениям поэта. На деле этого не происходит. «Ирландские Мелодии» в целом пользовались чрезвычайной популярностью у современников Томаса Мура и продолжают вызывать интерес у читателя до сих пор, и это не в последнюю очередь объясняется их только что отмеченной специфической стилистической характеристикой: наличие некоторого инвариантного использования ингерентно коннотативных лексических единиц, составляющих своего рода поэтический словарь Томаса Мура, сопровождается употреблением значительного числа невоспроизводимых ингерентно коннотативных слов, что в конечном итоге обеспечивает уникальность и оригинальность многих стихотворений, включенных в цикл «Ирландские Мелодий».

Вопрос о том, какое количество употреблений достаточно для отнесения того или иного слова к воспроизводимым, достаточно дискуссионен. Если бы речь шла, например, о пяти стихотворениях, то, вероятно, пяти случаев воспроизведения того или иного слова было бы вполне достаточно для того, чтобы отнести его к разряду воспроизводимых единиц. В количественном отношении «Ирландские Мелодии» значительно превышают обозначенный объем (в настоящем диссертационном исследовании анализируется 124 стихотворения, то есть весь цикл «Ирландские Мелодии»), поэтому к воспроизводимым в таком контексте следует относить более часто употребляющиеся слова. В основу первоначального разграничения воспроизводимого и невоспроизводимого был положен чисто эмпирический критерий: если то или иное существительное

неоднократно употреблялось как минимум в 10 стихотворениях, оно уже воспринималось как потенциально воспроизводимое и при дальнейшем чтении цикла на него обращалось особое внимание. В результате к категории воспроизводимых были отнесены слова, употреблявшиеся в «Ирландских Мелодиях» не менее 20 раз. Поскольку стилистический анализ не является конечной и единственной целью данного исследования, здесь важно отметить лишь некоторые общие тенденции, а не составлять закрытый список воспроизводимых лексических единиц. Вполне возможно, что приведенный нами ряд воспроизводимых ингерентно коннотативных лексических единиц может быть продолжен и что применение компьютерных методов статистического анализа позволило бы с легкостью завершить данную операцию, однако мы воздержимся от подобного рода деятельности по уже обозначенной причине: в контексте нашего исследования существенна констатация наличия определенных стилистических характеристик, а не статистическая составляющая [17; 204].

Специфику употребления воспроизводимой ингерентно коннотативной лексики в «Ирландских мелодиях» можно рассмотреть на примере чрезвычайно частотного существительного “love”, обсуждение которого одновременно даст представление и о других стилистических характеристиках текстов, упомянутых в приведенном выше перечне (морфосинтаксические модели, виды атрибутивных словосочетаний, синонимические и антонимические пары, метафоры, олицетворения).

В отличие от однокоренного глагола, использование которого не отличается особым разнообразием и не выходит за рамки его общеязыкового применения (ср. “She had loved him well and long”, “how he lived but to love them”, “and maids who love the moon” и многие другие), данное существительное употребляется Томасом Муром весьма творчески, отнюдь не в привычных свободных от метафоричности сочетаниях наподобие “love for one’s children”, “fall in love with”, “the love of my life” и т.п. Лишь в редких случаях оно встречается в своем прямом значении в составе простых морфосинтаксических моделей с

умеренной коннотативностью: «And nought but love is wanting»; «thy door by Love lighted»; «brightens my love for thee»; «Dear love»; «Shall watch the fire awaked by Love»; «to thy sons/ Whose hearts, like the young of the desert-bird's nest,/ Drink love in each life-drop that flows from thy breast»; «In a home full of love»; «He had lived for his love»; «She sang of Love»; «as long as this harp can be waken'd to love»; «To speak love when I'm near thee».

В следующих трех примерах, которые могут показаться аналогичными предыдущим, использование существительного “love” уже осложнено объединением его в одном контексте с однокоренным глаголом, что способствует усилению общего эффекта от употребления этого слова и сообщает ему определенную гномичность: 1) «He loves the Green Isle, and his love is recorded/ In heart»; 2) «And the tribute most high to a head that is royal,/ Is love from a heart that loves liberty too»; 3) «we're far from the lips that we love; / We've but to make love to the lips we are near».

Существительное “love” в своем прямом значении встречается в составе коннотативных атрибутивных словосочетаний структуры: 1) прилагательное + существительное («the brighter our pure love burn'd»; «Till heaven look'd with pity on true love so warm»; «that taught him true love to adore»; «With thee were the dreams of my earliest love»); 2) существительное + of + существительное («The warm ray of love and the light note of gladness»; «The stars shall look like world of love»; «All this and more the Spirit of Love»; «the sunshine of love may illumine our youth»); 3) существительное в притяжательном падеже + существительное («from Love's shining circle/ The gems drop away»).

Ознакомление с данными примерами показывает, что словосочетания с “of” намного более оригинальны, чем сочетания прилагательных и существительных. Попутно отметим, что в «Ирландских мелодиях» в целом практически полностью отсутствуют атрибутивные словосочетания структуры «прилагательное + существительное», которые имели бы экспрессивный характер [99; 100]: подавляющее большинство прилагательных использовано в описательной

функции и не являются усилителями: ср. «the wild sweet-briery fence», «wounded companions» и многие другие. Томас Мур очень часто отдает предпочтение наделенным коннотативностью структурам «существительное + of + существительное» («the garden of Beauty», «a dragon of prudery», «the ocean of wedlock», «a relic of truth», «the sunshine of love», «the moonlight of friendship» и др.), возможно, потому, что в них соотнесены два более или менее равноценные понятия, благодаря чему создается значимый для автора смысловой ряд, тогда как прилагательные в роли определений не дали бы подобного «приращения смысла».

Следующим шагом в анализе функционирования существительного “love” в «Ирландских мелодиях» будет обсуждение примеров, когда оно выступает в качестве однородного члена в составе коннотативных пар или перечислений (последние в «Ирландских мелодиях» встречаются очень редко): «the laws that try/ Truth, valour, or love, by a standard like thi>s; «friendship and love intertwined»; «No chains shall sully thee/ Thou soul of love and brav'ry»; «The minute such call to love or mirth; Love and Liberty's all our own». Особого «приращения смыслов» в приведенных примерах не наблюдается, однородные существительные воспринимаются как часть традиционного поэтического словаря; в лингвопоэтическом плане они способны придать содержащей их фразе экспрессию, но не вывести высказывание на более высокий уровень абстрактности или ассоциативности [34; 35].

Более сложны и весьма частотны случаи употребления существительного “love” в составе олицетворения: «That the depth of Love's generous spirit appears»; «In safer slumber Love reposes»; «Love came, and brought sorrow»; «As Love and Valour wander'd,/ With Wit»; «Says Love»; «the poet's love/ Can boast a brighter sphere; That Love hath just been crowning»; «Love is the Saint enshrined in thy breast»; «Whose look, whose blush inviting, /Never did Love yet see From heaven, without alighting»; «May Love, as twine/ His flowers divine,/ Of thorny falsehood weed 'em».

Во всех приведенных примерах данное существительное употреблено без сопутствующего определения в виде прилагательного, что лишний раз свидетельствует о стремлении автора избежать потенциальной клишированности. То же самое справедливо и в отношении развернутых олицетворений, которые не менее частотны в текстах Томаса Мура:

«Love stood near the Novice and listen'd,/ And Love is no novice in taking a hint»;

«The throne was but the centre,/ Round which Love a circle drew/ That Treason durst not enter»;

«They tell us the Love in his fairy bower/ Had two blush-roses, of birth divine»;

«Love, nursed among pleasures, is faithless as they,/ But the love born of Sorrow, like Sorrow, is true»;

«The love that seeks a home/ Where wealth or grandeur shines,/ Is like the gloomy gnome»;

«Has love to that soul, so tender,/ Been like our Lagenian mine».

Помимо олицетворений, предоставляющих благодатную почву для актуализации потенциальных свойств лексических единиц, существительное “love” также регулярно используется Томасом Муром в составе сравнения или метафоры:

«to mingle love's language with sorrow's sad tone»;

«The love that seeks a home/ Where wealth or grandeur shines,/ Is like the gloomy gnome»;

«Love is the Saint enshrined in thy breast»;

«there's nothing half so sweet in life/ As love's young dream; that hallow'd form is ne'er forgot/ Which first love traced; To mingle love's language with sorrow's sad tone»;

«It will tincture Love's plume with a different hue»;

« 'Twere a pity to limit one's love to a pair»;

«Love's wing and the peacock's are nearly alike»;

«Love seldom goes far in a vessel so frail,/ But just pilots her off, and then bids her good-bye».

Приведенные примеры употребления слова “love” в «Ирландских мелодиях» позволяют получить представление о стилистическом богатстве анализируемого стихотворного цикла на уровне использования ингерентно коннотативных единиц, в том числе на уровне словосочетаний (включая атрибутивные) и в составе олицетворений, метафор и сравнений.

В связи с последними хотелось бы сделать следующее замечание: в настоящей главе (равно как и в Главе 3, посвященной анализу «Еврейских мелодий») не предлагается специального обсуждения метафор, олицетворений и сравнений, поскольку в рамках стилистического анализа достаточно просто констатировать их наличие в текстах, что и было проделано выше, и упомянуть о существующем варьировании в использовании этих единиц по степени их «неразвернутости» и «развернутости» (ср. «Love's wing and the peacock's are nearly alike» и «Love seldom goes far in a vessel so frail,/ But just pilots her off, and then bids her good-bye»). Активно употребляемые и Томасом Муром, и Джорджем Гордоном Байроном метафоры, сравнения и олицетворения будут иметь чрезвычайную важность при лингвопоэтическом анализе материала, когда встанет вопрос о степени реализации ими своих семантических и метасемиотических свойств в рамках поэтического контекста и об их роли в повествовательной организации текста. Данная проблематика явно выходит за

рамки собственно стилистического анализа и среди прочего составит тему обсуждения непосредственно в последней главе диссертационного исследования, посвященной сопоставлению лингвопоэтических свойств «Ирландских мелодий» и «Еврейских мелодий».

В ходе анализа мы пока еще не обращали особого внимания на синонимические и антонимические пары, которые уже фигурировали в обсуждавшихся примерах. Сейчас настал момент сосредоточиться на этом вопросе особо, поскольку в силу частотности употребления синонимические и антонимические пары коннотативных единиц следует трактовать как значимую стилистическую характеристику «Ирландских мелодий». Они могут иметь достаточно конкретное значение:

- 1) “tear” / “smile” («the tear that enjoyment may gild with a smile,/And the smile that compassion can turn to a tear»);
- 2) “east” / “west” («And, when pleasure begins to grow dull in the east,/ We may order our wings and be off to the west»);
- 3) “to-night” / “to-morrow” («heart-beaming smile of to-night,/ Will return with to-morrow to brighten my brow») –

или же обладать определенным уровнем абстрактности и таким образом способствовать созданию дополнительных ассоциативных планов:

4) “youth” / “decline” («That the sunshine of love may illumine our youth,/ And the moonlight of friendship console our decline»);

5) “bleed” / “sleep”, “age” / “moment”, “shrine” / “chains” («to bleed for an age at thy shrine,/Than to sleep but a moment in chains»), уникальный случай мастерского объединения трех антонимических пар во фразе, состоящей всего лишь из 16 слов, включая служебные;

6) “stirr'd” / “conquer'd” («They stirr'd not, but conquer'd and died»);

7) “warns” / “winning”, “touch”/ “sense”, “charms”/ “repels” («warns the touch, while winning the sense,/Nor charms us least when it most repels»), еще один пример тройственного противопоставления в предельно компактной фразе;

8) “billows” / “beams” и “woe” / “joy” («Through billows of woe, and beams of joy»).

При рассмотрении синонимических и антонимических пар (из приведенных примеров видно, что антонимия явно преобладает, а синонимия нередко реализуется внутри антонимических цепочек) следует обратить внимание на степень их воспроизводимости, не ожидая при этом, например, тридцатикратных повторений, поскольку здесь речь идет не об отдельных словах, а о парах слов, и «порог воспроизводимости» неизбежно оказывается значительно ниже. Оригинальность или воспроизводимость синонимических и антонимических пар не тождественны высокому или низкому качеству поэтического текста, эти характеристики значимы опять-таки лишь для обозначения общих тенденций творчества Томаса Мура со стилистической точки зрения.

Наиболее часто воспроизводимым противопоставлением в «Ирландских мелодиях» можно считать антонимические пары со значением «море-суша» и «земля-небо»:

«But nor earth nor heaven is free/ From her power, if fond she be»;

«We'll take a flight/ Towards heaven to-night,/ And leave dull earth behind us»;

«All earth forgot, and all heaven around us»;

«Come what will, from earth or heaven,/ Weal or woe, thy fate be mine»;

«Of all the proud steeds that ever bore/ Young plumed Chiefs on sea or shore,/ White Steed, most joy to thee; Was not the sea/ Made for the Free,/ Land for courts and chains alone?».

Довольно часто автор прибегает к использованию оппозиции «восток-запад»:

«And, when pleasure begins to grow dull in the east,/ We may order our wings
and be off to the west»;

«East or west, where'er he turn'd,/ Still her eyes before him burn'd».

В некоторых случаях антонимические пары служат лишь периферийным средством создания эстетического эффекта и не играют большой роли в рамках всего стихотворения: 1) «Weeping or smiling, lovely isle»; 2) «Reject the weeds and keep the flowers»; 3) «'Tis life where thou art, 'tis death were thou are not».

К этой же группе можно отнести и противопоставления, традиционные для поэтических текстов:

«He had lived for his love, for his country he died»;

«Hence it came, that this soft Harp so long hath been known/
To mingle love's language with sorrow's sad tone»;

«Till thou didst divide them, and teach the fond lay/
To speak love when I'm near thee, and grief when away;
Though fierce to your foe, to your friends you are true;
Sail on, sail on - through endless space/
Through calm - through tempest - stop no more»;

«By that sun, whose light is bringing/
Chains or freedom, death or life».

Однако часто Томас Мур создает окказиональные антонимы, не характерные для английской (и какой-либо другой) поэтической традиции:

«On our side is Virtue and Erin,/ On theirs is the Saxon and Guilt»;

«Your glass may be purple, and mine may be blue»;

«For dearer the grave or the prison,/ Illumed by one patriot name,
Than the trophies of all who have risen/
On Liberty's ruins to fame»;

«More dear in thy sorrow, thy gloom, and thy showers,/ Than the rest of the world in their sunniest hours».

Во многих случаях подобные противопоставления вообще оказываются центральным приемом, на котором построено все стихотворение. Так, например, стихотворение «The Irish Peasant to his Mistress» включает в себя целый ряд антонимических противопоставлений:

“The darker our fortune, the brighter our pure love burn'd,
Till shame into glory, till fear into zeal was turn'd;
Thy rival was honour'd, while thou wert wrong'd and scorn'd;
Thy crown was of briers, while gold her brows adorn'd;
She woo'd me to temples, while thou lay'st hid in caves,
Her friends were all masters, while thine, alas! were slaves.” [189: 449]

То же самое можно сказать и о стихотворении «Weep on, weep on, your hour is past»:

“And while your tyrants join'd in hate,
You never join'd in love.
But hearts fell off that ought to twine,
And man profaned what God had given;
Till some were heard to curse the shrine
Where others knelt in heaven!” [189: 453].

Что же касается стихотворения «Erin! the tear and the smile in thine eyes», то оно полностью построено на противопоставлениях:

“1. Erin! the tear and the smile in thine eyes
Blend like the rainbow that hangs in thy skies,
Shining through sorrow's stream,

Saddening through pleasure's beam,
 Thy suns with doubtful gleam,
 Weep while they rise.

2. Erin, thy silent tear never shall cease,
 Erin, thy languid smile ne'er shall increase,
 Till, like the rainbow's light,
 Thy various tints unite,
 And form in heaven's sight
 One arch of peace!" [189: 430].

Эти и другие приведенные выше примеры указывают на центральную роль семантического и синтаксического параллелизма в текстах «Ирландских мелодий», успешно компенсирующего сравнительно ограниченное использование традиционных лексических усилительных средств, в создании эстетического эффекта и развитии дополнительных экспрессивных-абстрактных-ассоциативных рядов. Частным случаем употребления параллелизма оказывается включение во многие стихотворения анафорических оборотов:

«Sail on, sail on - through endless space/ Through calm - through tempest - stop no more»;

«From this hour the pledge is given,/ From this hour my soul is thine»;

«Has sorrow thy young days shaded,/ As clouds o'er the morning fleet?/(...)/Has love to that soul, so tender,/ Been like our Lagenian mine,/(...)/ Has Hope, like the bird in the story,/ That flitted from tree to tree/ With the talisman's glittering glory/ Has Hope been that bird to thee?»;

«When the praise thou meetest /(...)Oh! then remember me./(...) And when the joys are dearest,/ Oh! then remember me!».

Не отвлекаясь на частности, в связи с данными примерами отметим еще раз искусное соединение средств лексического и синтаксического уровня для

создания и передачи сложной мысли, далеко выходящей за границы конкретной поэтической строки.

Следующей позицией из списка стилистических приемов, требующей дополнительного обсуждения, является использование форм повелительного наклонения. В «Словаре лингвистических терминов» О.С. Ахмановой повелительное наклонение определяется как «категориальная форма наклонения, выражающая непосредственное волеизъявление (просьбу или приказание говорящего) с целью побудить слушающего к определенному действию» [11: 249]. В «Ирландских мелодиях» формы повелительного наклонения использованы в полном соответствии с приведенным выше определением, и обратить внимание здесь целесообразно не на сам факт их наличия, а на то, кто является адресатом соответствующих побудительных высказываний. Так, повелительное наклонение может выражать призыв:

1) к читателю / соратнику / другу («Sing - sing - Music was given/ To brighten the gay, and kindle the loving») и при этом выступать в роли простого пожелания или выражения воли автора («So firmly fond /May last the bond /They wove that morn together, /And ne'er may fall/ One drop of gall/ On Wit's celestial feather./ May Love, as twine/ His flowers divine,/ Of thorny falsehood weed 'em:/ May Valour ne'er/ His standard rear/ Against the cause of Freedom!»);

2) к «олицетворяемому» чувству / абстрактному понятию («Go, plead for the land that first cradled thy fame; Do not disturb our calm, oh Love!»);

3) к одному из персонажей в рамках прямой речи другого персонажа стихотворения («"Lie hid," she cried, "ye venom'd darts; No, seek, ye nymphs, some victim fitter/ To sink in your rosy bondage bound"»).

Наличие данного противопоставления показывает, насколько разнообразен может быть Томас Мур в своих творческих решениях, если даже вполне очевидная и широко употребляющаяся в поэзии глагольная форма применяется им по-разному в зависимости от общего содержания текста.

В списке стилистически маркированных единиц, характерных для поэзии Томаса Мура, была упомянута форма Subjunctive 1. Известно, что форма Subjunctive 1 представляет собой пережитки древнеанглийского периода, то есть является архаичной грамматической формой [120]. Она малоупотребительна и встречается в основном в языке официальных документов, в поэзии и в восклицаниях. В поэзии Томаса Мура она служит для создания несколько архаичного духа в соответствии с общим намерением автора, во многих стихотворениях противопоставляющего героическое прошлое Ирландии ее незавидному настоящему:

«But though glory be gone, and though hope fade away, /Thy name, loved Erin, shall live in his songs»;

«And though the hope be gone, love,/ That long sparkled o'er our way,/ Oh! we shall journey on, love,/ More safely, without its ray»;

«But nor earth nor heaven is free/ From her power, if fond she be».

Аналогичную функцию – привлечь внимание читателя к содержанию стихотворения не за счет привычных лексических усилителей – в «Ирландских мелодиях» выполняет использование инверсии. Изменение привычного порядка слов первоначально затрудняет восприятие мысли и заставляет читателя вернуться к началу сложного нестандартного оборота, что в конечном итоге способствует более глубокому осознанию читателем творческого замысла автора. В доказательство этой мысли приведем следующие примеры:

- 1) использование прилагательных в постпозиции в составе атрибутивных словосочетаний («a vessel so frail», «friendship securest»);
- 2) трансформация стандартной структуры отрицания «вспомогательный глагол do / does / did + not + смысловой глагол» в структуру «смысловой глагол + not» («think not my spirits are always as light»; «I care not how soon I may sink to repose»);

- 3) трансформация стандартной структуры вопроса «(вопросительное слово + вспомогательный глагол do / does / did + подлежащее + смысловой глагол» в структуру «(вопросительное слово +) смысловой глагол + подлежащее» («Why leave you thus your graves,/ In far off fields and waves»);
- 4) перенос существительного с предлогом “by” в препозицию по отношению к определяемому им глаголу в форме пассива («this sainted sod/ Shall ne'er by woman's feet be trod»);
- 5) перенос прямого дополнения в препозицию по отношению ко всей основе предложения (“The lady's prayer Senanus spurn'd”); и многие другие.

Исключительное разнообразие в использовании инверсий свидетельствует о стремлении Томаса Мура в полной мере реализовать экспрессивный потенциал доступных ему языковых средств и не ограничиваться только возможностями лексического уровня.

Завершая общий обзорный стилистический анализ «Ирландских мелодий», обратимся собственно к синтаксической организации стихотворного цикла, которая варьируется весьма широко, от 1) конструкций с полисиндетоном и асиндетоном и 2) коротких сложноподчиненных предложений до 3) развернутых синтаксических моделей (содержащих, например, сравнительные обороты или развернутые придаточные разных типов кроме придаточных определительных, которые будут оговариваться особо). Развернутые синтаксические модели могут характеризоваться 4) последовательным подчинением или 5) параллельным соподчинением в составе сложноподчиненного предложения, при этом параметры 4 и 5 могут имплицитно или эксплицитно распространяться на текст в целом [58; 59] (набор развернутых параллельных синтаксических конструкций, даже когда по своему оформлению они оказываются отдельными предложениями, мы также склонны рассматривать как вариант параллельного соподчинения, то есть как набор иллюстраций к объединяющей их неэксплицированной общей мысли).

Значимым параметром также оказывается столь существенный для поэзии способ выражения квалификативных отношений в рамках большого синтаксиса

[118; 125], проявляющийся в использовании придаточных определительных, которые включены в синтаксические конструкции большей (6) или меньшей (7) степени развернутости, и причастных оборотов, которые включены в синтаксические конструкции большей (8) или меньшей (9) степени развернутости. Преобладание в тексте параметров 1 и 2 указывает на его потенциальную описательную направленность, параметр 4 может быть признаком принадлежности текста к повествовательному типу «рассуждение», параметр 5 часто свидетельствует об общей волеизъявительной повествовательной ориентации текста [19; 25]. Параметры 6, 7, 8, 9 прямо не соотносятся с конкретными повествовательными типами и в зависимости от семантических и метасемиотических свойств включенных в соответствующие синтаксические конструкции лексических единиц и от их соотношения с общим содержанием текста могут с равной мерой вероятности использоваться в контекстах разной повествовательной направленности. Однако несмотря на отсутствие первоначальной связи с конкретными повествовательными типами, сами эти синтаксические единицы в конечном итоге нередко становятся конституирующими параметрами тех или иных повествовательных типов текста благодаря регулярному включению их в контексты с определенными базовыми повествовательными характеристиками и благодаря разной степени их развернутости, когда конструкции сравнительно малого объема будут соотноситься скорее с описанием, тогда как более развернутые конструкции окажутся уместнее в рассуждении и волеизъявлении. Говоря все это, мы несколько забегаем вперед и излагаем пока что чисто умозрительные постулаты, но сказанное позволяет нам объяснить причины, по которым мы воздержимся сейчас от более подробного и детального анализа материала и ограничимся приведением лишь нескольких примеров, просто демонстрирующих наличие в стихотворных текстах Томаса Мура перечисленных выше синтаксических единиц, и оставим их обсуждение для следующей части работы, посвященной лингвопоэтическим особенностям конкретных текстов и «Ирландских мелодий» в целом.

Первые два параметра ярко и внятно представлены в следующих примерах (в также периферийные седьмой и девятый):

“She is far from the land, where her young hero sleeps, (2), (1)

And lovers are round her sighing; (9), (1)

But coldly she turns from their gaze, and weeps, (1)

For her heart in his grave is lying! (2)

She sings the wild song of her dear native plains, (1)

Every note which he lov'd awaking. (7) (1)

Ah! little they think, who delight in her strains, (7)

How the heart of the Minstrel is breaking! (2)

He had liv'd for his love, for his country he died, (1)

They were all that to life had entwin'd him, (1)

Nor soon shall the tears of his country be dried, (1)

Nor long will his love stay behind him. (1)

Oh! make her a grave, where the sun-beams rest, (2)

When they promise a glorious morrow; (2)

They'll shine o'er her sleep, like a smile from the West, (1)

From her own lov'd Island of sorrow!” [189: 456] (1)

Асиндетон, распространяющийся на все строфу, обнаруживается лишь в третьем четверостишии стихотворения, однако имплицитно он проходит через весь текст. Здесь знаменательно и само его наличие, и его сочетание с короткими придаточными и включенность в текст лишь одиночного причастия, а не полноценного причастного оборота; это свидетельствует о малой выраженности причинно-следственных связей в стихотворении и его общей описательной направленности, поскольку в нем не содержится сколько-нибудь развернутых отвлеченных мыслей или призывов.

Аналогичным образом можно охарактеризовать и стихотворение “Go where glory waits thee”:

«Go where glory waits thee, (2)
 But while fame elates thee, (2)
 Oh! still remember me.
 When the praise thou meetest (2) (9)
 To thine ear is sweetest,
 Oh! then remember me.
 Other arms may press thee, (1)
 Dearer friends caress thee, (1)
 All the joys that bless thee, (1)
 Sweeter far may be;
 But when friends are nearest, (2)
 And when joys are dearest, (2)
 Oh! then remember me!» [189: 428-429].

Появление анафоры, императивов и параллельного подчинения указывают на иную по сравнению с предыдущим стихотворением повествовательную направленность текста, но тенденция с использованием асиндетона и в данном контексте видна достаточно ярко, что позволяет автору создать относительно незамысловатый текст с точки зрения степени представленности в нем сложных причинно-следственных связей. Отсутствие же в текстах Томаса Мура однозначного соотнесения конструкций, содержащих асиндетон или полисиндетон, с тем или иным повествовательным типом лишней раз указывает на исключительно высокий профессионализм автора и объясняет лингвопоэтическое разнообразие его произведений, о котором пойдет речь ниже.

Текстам с набором параметров 1, 2, 7, 9 отчетливо противопоставлены тексты с иным набором синтаксических характеристик (3, 4, 5, 6, 8): если не в плане общей повествовательной ориентации соответствующих стихотворений, то по крайней мере по степени их языковой и смысловой сложности. Яркий пример

текста с последовательным подчинением обнаруживается в стихотворении “They may rail at this life”:

“/.../ As long as the world has such lips and such eyes (3), (4)

As before me this moment enraptured I see, (3), (4)

They may say what they will of their orbs in the skies, (3)

But this earth is the planet for you, love, and me. (3)

In Mercury's star, where each moment can bring them (3), (4), (6)

New sunshine and wit from the fountain on high, (3)

Though the nymphs may have livelier poets to sing them, (3)

They've none, even there, more enamour'd than I. (3)

And, as long as this harp can be waken'd to love, (3), (4)

And that eye its divine inspiration shall be, (3)

They may talk as they will of their Edens above, (3)

But this earth is the planet for you, love, and me. (3)

In that star of the west, by whose shadowy splendor, (3), (4), (6)

At twilight so often we've roam'd through the dew, (3), (4)

There are maidens, perhaps, who have bosoms as tender, (3), (6)

And look, in their twilights, as lovely as you. (3)

But though they were even more bright than the queen (3), (4)

Of that Isle they inhabit in heaven's blue sea, (3), (4), (6)

As I never those fair young celestials have seen, (3), (4)

Why -- this earth is the planet for you, love, and me /.../” [189: 415] (3).

Сложнейшие синтаксические конструкции, употребленные автором в данном тексте, содержат не просто перечисление событий, мыслей, или призывов, но выражают причинно-следственные связи с периодическим уточнением квалификативных отношений. Смысловое членение здесь проходит не по отдельным строкам, как это происходит в случае с большинством

полисиндетонных или асиндетонных текстов, а как минимум по четверостишиям. Разумеется, это еще ничего не говорит об эстетических достоинствах, например, последнего из процитированных здесь стихотворений, но в любом случае указывает на то, в каком направлении должна двигаться его лингвопоэтическая интерпретация, явно отличная от способов толкования первых двух текстов.

Аналогичная ситуация наблюдается и со стихотворением “Like the bright lamp, that shone in Kildare’s holy fane”, где помимо уже отмечавшихся выше характеристик текстов с последовательным подчинением обнаруживаются также развернутый сравнительный оборот (a) и однородные причастные обороты в препозиции (b):

“Like the bright lamp, that shone in Kildare's holy fane, (a), (3)
 And burn'd through long ages of darkness and storm, (a), (3)
 Is the heart that sorrows have frown'd on in vain, (3)
 Whose spirit outlives them, unfading and warm. (3), (6) /.../
 3. Unchill'd by the rain, and unwaked by the wind, (b) (3)
 The lily lies sleeping through winter's cold hour, (3)
 Till Spring's light touch her fetters unbind, (3), (4)
 And daylight and liberty bless the young flower /.../” [189: 402] (3), (4).

Очевидным примером текста, отмеченного синтаксическим параллелизмом и по сути соответствующего сложному предложению с параллельным соподчинением, является вторая строфа стихотворения “Come, send round the wine”:

“Shall I ask the brave soldier who fights by my side (3), (5)
 In the cause of mankind, if our creeds agree? (3), (5)
 Shall I give up the friend I have valued and tried, (3), (5)
 If he kneel not before the same altar with me? (3), (5)
 From the heretic girl of my soul should I fly (3), (5)
 To seek somewhere else a more orthodox kiss? (3), (5)

No, perish the hearts, and the laws that try (3), (6)

Truth, valour, or love, by a standard like this!" [189: 441].

Хотя синтаксически данная строфа оформлена как набор анафорических не зависимых друг от друга вопросов, в смысловом плане этот набор эквивалентен параллельному соподчинению, так как уже само наличие анафоры указывает на функциональное и логическое подобие этих вопросов и так как простейшая операция по перестановке анафорических составляющих данной строфы не влечет за собой никакого нарушения или изменения общего смысла текста; пары строк 1-2 и 3-4 можно с легкостью поменять местами (*«Shall I give up the friend I have valued and tried, / If he kneel not before the same altar with me? / Shall I ask the brave soldier who fights by my side / In the cause of mankind, if our creeds agree?»). И, если бы не присутствие рифмы в последнем четверостишии, строки 5-6 тоже можно было бы задействовать в этом занимательном лингвистическом эксперименте. Строго говоря, при некоторых простейших манипуляциях строки 7-8, обобщающие основную идею текста, могут быть вынесены в начало строфы в качестве базового суждения, а строки 1-6 выступать в роли аргументов в пользу этого базового суждения, что лишний раз доказывает фундаментальное подобие между сложноподчиненными предложениями с параллельным соподчинением и параллельными анафорическими или неанафорическими конструкциями, с формально-синтаксической точки зрения друг с другом не соотношенными.

Сказанное выше имело своей целью не только показать богатство синтаксической организации «Ирландских мелодий», но и продемонстрировать имеющиеся тенденции к использованию определенных наборов синтаксических средств в текстах одного характера, которые в основном будут отсутствовать в текстах иного плана [121]. То же самое справедливо и в отношении фактов лексического, морфологического и, как будет показано ниже, акустического уровней организации текстов.

Факты сегментного уровня (соединение акустически сходных единиц в рамках одной строки или соотношение их через рифму) при обращении к

«Ирландским мелодиям», как правило, не требуют специальной интерпретации, так как эти единицы в основном не несут на себе особой семантической или метасемиотической нагрузки и просто придают благозвучия тексту и усиливают его экспрессивность: ср. “Through this world, whether eastward or westward you roam”; “Which warns the touch, while winning the sense”; “the hand, hastening on, / Like birds that bring Summer”; “The few bright things they thought would stay”.

Намеренно избегая здесь использования терминов «аллитерация» и «ассонанс» (дифференциация которых в связи, например, со строкой “Through this world, whether eastward or westward you roam” является крайне проблематичной в силу полугласного статуса английского лабиовелярного апроксиманта [w]: [203]), отметим, что наличие многочисленных примеров соединения акустически сходных слов в рамках одной строки не должно восприниматься как один из конституирующих параметров стиля Томаса Мура, так как в общем и целом на один пример такого соположения приходится значительное большее число немаркированных в этом отношении строк. По всей видимости, поэт вполне осознанно избегал использования данного расхожего приема, который создает эффект убаюкивающего благозвучия и благодаря этому часто отвлекает читателя или слушателя от содержания соответствующей части текста.

Аналогичным образом можно трактовать и характер использования рифмы, которую Томас Мур преимущественно стремится сделать малозаметной, дабы не вызывать внезапных смысловых аналогий между последними словами 1 и 3 или 2 и 4 четвертой строк стихотворений: в силу общей немалой длины строк такие аналогии с большой вероятностью были бы неуместны и прямо невозможны, поскольку концентрация лексико-синтаксических средств, примененных автором между рифмующимися словами, такова, что конец 3 строки стихотворения семантически и метасемиотически оказывается очень далек от конца первой. Параллелизм, пронизывающий «Ирландские мелодии», обеспечивается за счет анафор, антонимов и прочих многочисленных средств, и весьма странно было бы вовлекать еще и концы строк в создание параллелизма, который по своей значимости и смысловой насыщенности все равно уступал бы богатству прочих

лексических и синтаксических единиц, вовлеченных в «приращение смыслов» и способных намного ярче передать необходимые контрасты или соположения, обеспечивая их за счет набора элементов, а не за счет отдельных слов. Разумеется, семантическое соположение рифмованных слов не отсутствует в «Ирландских мелодиях» полностью, но в целом оно играет весьма скромную роль в анализирующихся в настоящем диссертационном исследовании текстах.

В качестве примера обратимся к стихотворению “Remember the glories of Brien the Brave”. Рифмованными парами здесь являются: 1) *brave – grave*, 2) *o’er – no more*, 3) *poured – sword*, 4) *set – yet*, 5) *tint – print*, 6) *fair – there*, 7) *resign – shrine*, 8) *Danes – chains*, 9) *stood – blood*, 10) *side – died*, 11) *light – to-night*, 12) *plain – vain*. Только очень убежденный приверженец «медленного чтения» способен утверждать, что использованная Томасом Муром рифма передает мысль о том, что храбрость сводит в могилу (1) и что отречение (или неотречение) от чего-то как-то соотносится с алтарем (7); столь же скромная семантическая нагрузка рифмованных пар слов наблюдается практически во всех остальных примерах. Удачное попадание в конец строк 2 и 4 синонимичных *o’er – no more* и в конец строк 14 и 16 «датчан (данов)» и «цепей» можно было бы воспринять как попытку автора актуализировать потенциальные семантические свойства обсуждаемого элемента акустической организации текста, но более скептическое отношение к данному примеру кажется и более обоснованным. Из-за синтаксической специфики первых 4 строк, содержащих анафору с союзом “*though*” в строках 2 и 3 и представляющих собой единую синтаксическую конструкцию, использование в данном контексте слов “*o’er*” и “*no more*” было практически неизбежным, и в конечную позицию они попали просто потому, что их удобно рифмовать и попутно получить дополнительную эмфазу за счет инвертированного употребления “*no more*”, а не потому, что вся остальная строка в каждом случае подгонялась под соответствующую рифму.

Попадание в сильную акцентную позицию «данов» и «цепей» объясняется аналогичными соображениями: строки 13-16, содержащие данную рифму,

представляют собой единую развернутую синтаксическую конструкцию структуры «обращение (строка 13), императив (строка 14), придаточное изъяснительное с первой частью сравнительного оборота в своем составе (строка 15), вторая часть сравнительного оборота (строка 16)». Предельная сложность синтаксической организации текста исключает возможность первичности выбора «данов» и «цепей», что подтверждается и лексической органичностью их присутствия в данном контексте. Если они и несут какую-то дополнительную семантическую и метасемиотическую нагрузку, она меркнет на фоне применения прочих коннотативных элементов и может расцениваться как не особенно впечатляющее исключение, лишь подтверждающее общее правило.

В качестве другого примера рассмотрим первую строфу стихотворения “Come o’er the sea”. Объединяемые рифмой пары слов в этом стихотворении настолько незамысловаты (*sea – me, snows – goes, roll – soul, not – not, blows – goes*) и до такой степени лишены семантического подобия, что при желании все-таки приписать им некую стилистическую и лингвопоэтическую значимость остается прибегнуть к хитроумной трактовке отмеченной незамысловатости как значимого отсутствия замысловатости, которая обращает на себя не меньшее внимание, чем самый семантически нагруженный способ рифмовки. Однако подобная интерпретация представляется абсолютно надуманной, и если какой-либо элемент рифмовки в данном стихотворении и заслуживает обсуждения, так это двукратное употребление рифмованных пар *sea – me, roll – soul*, которые повторяются не сами по себе в разном лексическом окружении, а в составе одних и тех же строк, то есть в итоге оказываются малой частью осуществленного поэтом глобального эмфатического повтора 4-6 строк стихотворения в качестве его финальных строк.

Понятно, что на примере двух стихотворений затруднительно делать выводы о стихотворном цикле, в который входит более ста текстов, но при обращении к более обширному материалу нельзя не отметить, что общая тенденция в отношении использования рифмы, аллитерации и ассонанса в

«Ирландских мелодиях» остается неизменной: по уже упомянутым Томас Мур не прилагает особых усилий к актуализации потенциальных свойств сегментного уровня, чего нельзя сказать о сверхсегментной составляющей. Именно этот вопрос будет кратко рассмотрен сейчас в завершение настоящей части работы на примере последнего из анализируемых только что стихотворений.

При написании «Ирландских мелодий» Томас Мур нередко создавал текст для уже имеющихся музыкальных произведений, которые, будучи частью национальной фольклорной традиции, в ряде случаев оказывались весьма сложными ритмически. В результате появлялись поэтические тексты наподобие “Come o’er the sea”, где две строфы стихотворения, каждая состоящая из 14 строк, имеют следующую ритмическую структуру: двустопный дактиль строк 1-2 и 4-5 сменяется четырехстопным хореем в третьей и шестой строке, за ними следует трехстопный анапест с элементами дольника (строки 7-8), после чего в строках 9-14 воспроизводится схема строк 1-6 за исключением девятой строки, где вместо первоначального двустопного дактиля появляется двустопный амфибрахий.

Головокружительная ритмическая сложность этого текста значительно лучше компенсирует простоту его лексического наполнения, чем этого можно было бы достичь за счет рифмы, аллитерации и ассонанса. Порождение подлинного или мнимого смысла с помощью рифмы в самом конце поэтической строки (или набора из двух рифмующихся строк с промежуточной третьей строкой) и вызываемый аллитерацией и ассонансом зачастую убаюкивающий эффект (или же порождаемые ими ложные аналогии) распространяются лишь на отдельные элементы стихотворений и не производят глобального воздействия, тогда как сложная ритмическая схема свойственна (или не свойственна) тексту в целом, что потенциально делает сверхсегментный уровень значительно более мощным и устойчивым источником эстетического эффекта, если автор поэтического текста руководствуется в выборе экспрессивных средств именно перечисленными здесь соображениями. Актуализация свойств сверхсегментного уровня организации текстов в «Ирландских мелодиях» весьма частотна,

метрические схемы, использованные Томасом Муром, бывают чрезвычайно сложны и, по всей видимости, являются по крайней мере потенциально семантически и метасемиотически значимыми, что будет показано в последующей части работы, посвященной лингвопоэтическому анализу отдельных произведений и обобщению результатов такого анализа.

В настоящей главе были продемонстрированы стилистически маркированные варианты употребления Томасом Муром единиц лексического, морфологического, синтаксического и акустического уровней. На предварительной внутренней классификации этих фактов мы пока еще специально не сосредотачивались, поскольку данная тема выходит за рамки традиционного стилистического анализа и является предметом обсуждения лингвопоэтики. Однако уже одно наличие столь внушительного перечня стилистически маркированных единиц разных видов (ингерентно-коннотативная лексика воспроизводимого и невоспроизводимого плана, имена собственные и топонимы, синонимические и антонимические пары, маркированные глагольные формы, адгерентно-коннотативные словосочетания, метафоры, метонимия, олицетворения, атрибутивные словосочетания разных видов с очевидным преобладанием одних и минимальным употреблением других, богатый набор синтаксических средств, нередко компенсирующих экономию лексических средств) говорит о потенциальной сложности лингвопоэтического анализа поэтических текстов Томаса Мура и наводит на мысль о возможности использования специфических наборов стилистически маркированных элементов в текстах разной повествовательной ориентации с потенциальным варьированием этих наборов даже в рамках одного и того же повествовательного типа. Именно эта проблема будет обсуждаться в ходе сравнительного лингвопоэтического анализа «Ирландских мелодий» и «Еврейских мелодий», к которому мы приступим после рассмотрения стилистических свойств указанного стихотворного цикла Джорджа Гордона Байрона.

Глава 3. Стилистический анализ «Еврейских мелодий» Джорджа Гордона Байрона

Биография Джорджа Гордона Ноэля Байрона (1788-1824) хорошо известна не только филологам, но и просто ценителям литературы, поэтому в контексте настоящей работы нет смысла углубляться в обсуждение его детских впечатлений и детских комплексов [181], его бунтарского нрава и конфликтов с современным ему обществом [170; 195], которые в итоге привели к его отъезду из Англии, а также разнообразных скандалов, сопровождавших его брак и многочисленные романы [187].

Мировоззрение Байрона, отразившееся в его творчестве, характеризовалось увлечением романтическим идеалом, созданием ярких образов героев, не понятых и не принятых миром и часто гибнущих в борьбе с враждебным им окружением [195; 207]. Байрон является ярчайшим представителем английского и европейского романтизма, хотя он не был в числе основоположников данного идеологического и эстетического течения [160]. Творчество Байрона характеризуется теми же внутренними противоречиями, которые обуревали поэта и в его частной и общественной жизни. Байронический герой, представленный в таких известнейших произведениях Байрона, как, «Дон Жуан» [183], «Чайльд Гарольд» [161; 166] и др., снискал себе общеевропейскую славу, и именно поэтому для многих современных читателей Байрон является ведущим представителем романтизма.

На фоне этих хорошо известных фактов создание Байроном цикла «Еврейские мелодии» (цикл опубликован в апреле 1815 года) выглядит довольно странно. По сути они оказываются поэтическим переложением более или менее известных библейских сюжетов, из-за следования которым Байрон не мог

проявить столь столь присущие ему оригинальность и парадоксальность мысли [162]. Сам факт создания «Еврейских мелодий» можно объяснить свойственным Байрону сочувствием к угнетенным народам, каким представлялись ему иудеи в момент написания этого поэтического цикла. Инициатива создания «Еврейских мелодий» принадлежала друзьям Байрона, которые хотели получить от него тексты соответствующего содержания с тем, чтобы впоследствии положить их на музыку [187]. Байрон прекрасно справился с поставленной перед ним задачей, максимально подавив проявления собственного мировоззрения при передаче священных текстов и в данном конкретном случае сосредоточившись на эстетической стороне своего литературного творчества.

* * *

Материал данной главы был ранее опубликован в статье автора настоящего диссертационного исследования «О стилистических особенностях стихотворений Джорджа Гордона Байрона из цикла “Еврейские мелодии”» [79]. В данной главе приводятся обширные цитаты из указанной статьи [79]. Все случаи цитирования отмечены в соответствии с действующими правилами.

Приступая к стилистическому анализу стихотворного цикла Джорджа Гордона Байрона в контексте его сопоставления с «Ирландскими мелодиями», необходимо принять во внимание как минимум три момента. Во-первых, «Еврейские мелодии» по объему существенно уступают поэтическому циклу Томаса Мура, что неизбежно окажет влияние на степень подробности анализа уже в чисто количественном плане (число иллюстраций на каждый пункт перечня стилистических приемов может оказаться существенно меньшим, чем в случае с «Ирландскими мелодиями»). Во-вторых, «в ряде случаев в силу ориентации байроновского цикла на библейский текст дополнительные ассоциативные планы создаются не за счет языковых средств, а за счет задействования автором «вертикального контекста» [12; 55], то есть благодаря отсылке читателя с помощью, например, имен собственных и топонимов к соответствующим частям Библии. Таким образом, знание «вертикального контекста» зачастую оказывается

весьма существенным для адекватного понимания общего смысла стихотворения» [79: 307], чего не наблюдалось в «Ирландских мелодиях» и чем, в-третьих, компенсируется сравнительная стилистическая простота многих текстов «Еврейских мелодий» [56; 57]. Данные различия следует учитывать и оговорить до начала стилистического анализа текстов Байрона, осознавая при этом, что названные несходные характеристики не отменяют самой возможности сопоставления двух анализируемых стихотворных циклов, поскольку ни тематическое, ни фундаментальное стилистическое тождество между «Еврейскими мелодиями» и «Ирландскими мелодиями» даже при наличии отмеченных расхождений не исчезает.

Для упрощения схемы анализа рассмотрим тексты Байрона по тем же параметрам, которые были предложены в ходе обсуждения стилистических свойств «Ирландских мелодий». Напомним, что этот список был составлен по принципу движения от общего к частному на всех уровнях языковой организации текста, и все предельно общие факты противопоставления немаркированных и маркированных единиц лексического, морфологического, синтаксического и акустического уровней в данном списке были учтены. Поэтому онтологически значимых лакун в настоящем списке не может быть в принципе, и расхождения между поэтическими произведениями Томаса Мура и Джорджа Гордона Байрона будут появляться либо в отсутствии, либо в упрощении, либо в усложнении использования той или иной стилистически маркированной единицы, что должно быть соответствующим образом отражено либо в сужении, либо в расширении классификационной составляющей списка (и при необходимости в устранении одного из базовых пунктов). Однако нет никаких оснований сомневаться в релевантности следующего списка стилистически маркированных единиц при рассмотрении «Еврейских мелодий», в который входят:

1. Ингерентно-коннотативная лексика эмоционально-оценочного плана.
2. Поэтизмы.

3. Архаизмы.

4. Имена собственные и топонимы, способствующие созданию национального колорита.

5. Синонимические и антонимические пары слов, находящиеся в отношениях параллелизма.

6. Формы повелительного наклонения.

7. Формы Subjunctive 1.

8. На уровне словосочетаний – адгерентно коннотативная лексика неметафорического характера в составе коллокаций разной степени сложности («walks in the shadow of night»; «Not to gaze on the heavenly light»).

9. Метафоры (включая случаи метонимии) разной степени развернутости («Before Creation peopled earth / Its eye shall roll through chaos back»; «Bury your steel in the bosom of Gath»).

10. Сравнения разной степени развернутости (“and of this, oh, my Father! be sure – / That the blood of thy child is as pure / As the blessing I beg ere it flow,/ And the last thought that soothes me below»).

11. Олицетворения разной степени развернутости («The song they demanded in vain — it lay still / In our souls as the wind that died on the hill»; «Health and Youth possessed me»).

12. Коннотативные атрибутивные словосочетания структуры:

а) прилагательное + существительное;

б) существительное + of + существительное;

в) существительное в притяжательном падеже + существительное.

13. Конструкции с асиндетоном и полисиндетоном.

14. Развернутые синтаксические модели с последовательным подчинением.

15. Развернутые синтаксические модели с параллельным соподчинением в составе сложноподчиненного предложения.

16. Синтаксический параллелизм.

17. Инверсия.

18. Анафора.

19. Разные варианты выражения атрибутивной связи на уровне большого синтаксиса:

а) придаточные определительные;

б) причастные обороты.

20. Однородное перечисление коннотативных элементов («Fame, wisdom, love, and power were mine»).

21. Синонимическая конденсация («Crownless – breathless – headless fall / – Son and Sire – the house of Saul»; «Eternal – boundless – undecayed – / A thought unseen, but seeing all»).

22. Разные виды зевгмы.

23. Аллитерация, ассонанс.

24. Усиление коннотативности текста за счет помещения в рифмованную позицию семантически соотносимых лексических элементов.

25. Ритм.

Как и в случае с «Ирландскими мелодиями», поэтизмы (*orb, realm, verdure* и др.) и архаизмы (*beheld, quit, spake, thou, wert, whence, ye* и др.) здесь не будут обсуждаться особо, так как в стилистическом плане они функционально подобны другим ингерентно-коннотативным единицам; что же касается их потенциальных специфических лингвопоэтических свойств, то об этом речь пойдет в соответствующей главе диссертации.

Как и в поэтическом цикле Томаса Мура, в «Еврейских мелодиях» «обращает на себя внимание возможность противопоставления воспроизводимой и невоспроизводимой ингерентно-коннотативной лексики. Среди невоспроизводимых единиц следует упомянуть *agony, angel (of death), aspire, blest, cherished, cohorts, desolation, devotion, disgrace, dispel, disquieted, divine, doomed, dooming, dread, eloquent, endear, entombing, ghastly, gladden, hallowed, hated, hating, impart, lovelier, mightier, moodiest, nationless, oppressor, orb, phrenzy, pleading, profane, raving, realm, redoubled, remorse, Seraphs, scorn, scorned, scourged, serenely, shrine, shudder, sinewless, sorrow, statelier, tremulously, triumphs, tyrant, unconsumed, undecayed, unreclaimed, untaught, unteach, verdure, virtues, waft, withered, wrath*. Опять-таки, это будут 1) слова, принадлежащие к разным частям речи и называющие яркие эмоциональные состояния, качества и проявления (*agony, cherished, cohorts, desolation, disgrace, disquieted, doomed, dooming, dread, eloquent, endear, entombing, ghastly, gladden, hated, hating*, и др.); 2) конкретные существительные с выраженной оценочностью, называющие некие вымышленные или реально существующие одушевленные объекты (*Angel of Death, God, Seraphs, oppressor, tyrant* и др.), 3) существительные с явной оценочностью, называющие некие конкретные предметы (например, *shrine*) или относительно конкретные явления (например, *verdure*)» [79: 307].

При всем сходстве данного списка с тем, что было обнаружено в «Ирландских мелодиях», необходимо обратить внимание на несколько значимых несовпадений.

Во-первых, «применительно к этому списку невоспроизводимых ингерентно коннотативных единиц трудно говорить о преобладании глаголов и прилагательных над существительными, отмечавшимся в связи с поэтическим циклом Томаса Мура. Джордж Гордон Байрон активнее задействует абстрактные понятия, что не в последнюю очередь объясняется параллелями между «Еврейскими мелодиями» и библейскими текстами, где слова *наподобие desolation, disgrace, sorrow, virtues* употребляются в целом намного чаще, чем в

менее торжественных контекстах, не наделенных соответствующим аллюзивным фоном» [79: 307].

Во-вторых, тенденция к словотворчеству, проявлявшаяся у Томаса Мура в использовании прилагательных и адъективированных причастий с отрицательной приставкой *un-*, у Байрона оказывается даже более яркой, поскольку в «Еврейских мелодиях» в ряде контекстов ожидаемой адъективации не наблюдается (ср. *untaught by sufferance, unreclaimed from ill* и др.), что «смещает логический акцент со словосочетаний в целом на отдельные их составляющие и что придает значимости и величавости соответствующим частям текста, по стилистическим характеристикам опять-таки сближая их с Библией» [79: 307].

В-третьих, Байрон демонстрирует «большую оригинальность в окказиональном использовании прилагательных 1) в сравнительной и превосходной степени (*lovelier, mightier, moodiest*), что дополнительно усиливает экспрессивность производящих ингерентно-коннотативных основ, и 2) в сочетании с продуктивным суффиксом *-less* (*nationless, sinewless*), что приводит к расширению арсенала ингерентно коннотативных единиц по сравнению с системным уровнем» [79: 307].

В-четвертых, «в «Еврейских мелодиях» встречается ряд конкретных существительных, которые пока что не были включены нами в разряд стилистически маркированных лексических единиц, поскольку в общеязыковом плане они за редким исключением не обладают ингерентной коннотативностью (имеются в виду названия растений *cedars, cypress, oak, palm, willow, yew* и слова, называющие разные виды оружия *spears, lances, sword, shafts, bow* и т.п.). Учитывая наличие первых двух групп ингерентно коннотативных существительных» [79: 307] (которых в «Ирландских мелодиях» обнаружено не было) и «достаточно экзотический характер лексических единиц, называющих растения и виды оружия, есть все основания рассматривать их как дополнительный способ создания собственно библейского колорита» [79: 307].

В этом же ряду упомянем значительно более активное по сравнению с «Ирландскими мелодиями» применение «имен собственных и топонимов, использованных Джорджем Гордоном Байроном в качестве составляющих «вертикального контекста» «Еврейских мелодий» и отсылающих читателя к соответствующим частям Библии [22] (ср. *Ashur, Baal, Babel, David, Galilee, Israel, Jehovah, Jordan, Judah, Lebanon, Mariamne, Salem, Samuel, Sinai, Sion, Zion* и др.). В сочетании названные элементы – не в последнюю очередь благодаря концентрированному их использованию – создают уникальный стиль значительного числа стихотворений из анализируемого цикла Джорджа Гордона Байрона, ср. отрывки из стихотворений “Saul” (1) и “The Destruction of Semnacherib” (2)» [79: 307]:

(1) “Thou – thy race – lie pale and low,

Pierced by shafts of many a bow;

And the falchion by thy side

To thy heart thy hand shall guide” [164: 79];

(2) “And the sheen of their spears was like stars on the sea,

When the blue wave rolls nightly on the Galilee. /.../

And the tents were all silent, the banners alone,

The lances unlifted, the trumpets unblown. /.../

And the might of the Gentile, unsmote by the sword,

Hath melted like snow in the glance of the Lord!” [164: 81].

Переходя к составлению «списка ингерентно коннотативных единиц, являющихся воспроизводимыми для «Еврейских мелодий», необходимо учитывать, что по объему этот стихотворный цикл меньше «Ирландских мелодий» приблизительно в 4 раза, поэтому «порог воспроизводимости» для текстов Байрона должен быть значительно меньше. Следующий список лексических единиц содержит слова, употребленные Джорджем Гордоном Байроном как минимум 10 раз: *beauty, earth, eyes, God / the Lord, heart, heaven,*

love, soul» [79: 308]. Те же самые слова (из исключением существительного *earth*) присутствуют и в списке воспроизводимых ингерентно-коннотативных единиц из «Ирландских мелодий».

Далее «отметим характерные черты, касающиеся употребления воспроизводимых ингерентно коннотативных единиц в цикле «Еврейские мелодии». Речь пойдет об их семантической и синтагматической специфике, а также о том общем эффекте, который возникает благодаря включению этой или иной единицы в поэтический контекст. Примером текста, насыщенного ингерентно коннотативной лексикой, является стихотворение «The Harp the Monarch Minstrel Swept». По крайней мере 15 лексических единиц, использованных в данном стихотворении, можно считать ингерентно коннотативными, при этом 5 из них относятся к разряду воспроизводимых (*loved / love, heaven, heart, soul, God*). Все они реализуют свои отмеченные коннотативностью значения, на синтагматическом уровне они либо 1) включены в атрибутивные словосочетания структуры «существительное + of + существительное» (*the loved of Heaven, heart of hearts*) или существительное плюс постпозитивное прилагательное с усилителем (*soul so cold*), либо 2) использованы в составе необособленного приложения с элементами одушевления и олицетворения (*Devotion and her daughter Love*), либо 3) отличаются простейшей сочетаемостью (*aspired to heaven, heard on earth no more, to our God*). Ни одно из них не фигурирует в составе сложных метафорических оборотов (исключение составляет существительное *Love* в рамках развернутого олицетворения)» [79: 308].

Подобное использование Байроном воспроизводимых ингерентно коннотативных единиц непосредственно соотносится с библейским текстом. «Те же самые черты в целом характерны и для риторически-ориентированных частей Библии, где акцент преимущественно делается на конкретное слово, а не на словосочетание или более пространные обороты [29; 31] (эта тенденция сохраняется также и в гномических речениях наподобие “Vanity of Vanities, saith

the Preacher, all is Vanity”, The King James Bible, Ecclesiastes, 12:8, поскольку троекратное повторение слова «суета» маркирует первоочередную значимость данного конкретного слова), и где даже атрибутивные словосочетания употреблены в тех своих разновидностях, которые позволяют раскрыть потенциал составляющих данное словосочетание лексических единиц. В анализируемом стихотворении это проявляется (как и во многих текстах Томаса Мура) в отсутствии наиболее распространенного варианта атрибутивных словосочетаний структуры «прилагательное + существительное» с воспроизводимым ингерентно коннотативным элементом в качестве определяемого слова, к которым по структурным признакам нельзя приравнять “no soul so cold”, где постпозитивное употребление прилагательного дает последнему относительную семантическую самостоятельность. Освобождение от орнаментального усиления указывает на известную специализированность [46; 47] соответствующих единиц, что подтверждается также их семантическими свойствами, их общей соотнесенностью с тематикой библейских текстов» [79: 308].

Отмеченные выше «специализированность и даже терминологичность [119; 126] воспроизводимой ингерентно коннотативной лексики проявляется не во всех случаях ее употребления. Слова *God / the Lord* в данном контексте не требуют особого обсуждения, так как их специализированная семантика в текстах «Еврейских мелодий» самоочевидна: ср. “Oh God! thy thunders sleep” («On Jordan’s banks»); “the host of the Lord” («Song of Saul, before his last battle»); “Since our country – our God – Oh, my Sire! / Demand that thy daughter expire” («Jephtha’s Daughter»); “as the God who permits thee to prosper doth know” («Were my Bosom as False as Thou Deem’st It To Be»). Но со словом *Earth / earth*, например, ситуация оказывается более сложной. Помимо своего сакрального значения (“Let the men of lore appear, / The wisest of the Earth and expound the words of fear”, *Vision of Belshazzar*, где имплицитно присутствует противопоставление *Earth / Heaven*), оно употребляется Джорджем Гордоном Байроном и в более привычных значениях: земля как почва (“Saul saw and fell to earth as falls the oak”, *Saul*) и

земля как место обитания человека без противопоставления божественным небесам (“It will not live in other Earth”, *The Wild Gazelle*). Отсутствие однозначной соотнесенности потенциально сакральной лексики исключительно с библейскими контекстами свидетельствует о наличии в «Еврейских мелодиях» более сложных метафорических смыслов, чем можно было ожидать от стихотворного цикла с подобным названием» [79: 308], и о возможности их лингвопоэтического анализа в сопоставлении с таким безусловно «светским» набором поэтических произведений, каковым являются «Ирландские мелодии» Томаса Мура.

«Аналогичная ситуация наблюдается и с другими воспроизводимыми ингерентно коннотативными единицами. Так, слово *heaven* употребляется Байроном и 1) в сугубо библейском значении, «небеса» как синоним слова «Господь» (ср. “the king of men, the loved of heaven”, “Its sound aspired to heaven and there abode”, *The Harp the Monarch Minstrel Swept*), и 2) в менее специфическом и более традиционном для поэзии значении «небо» в противоположность «земле», «земному» (“In the Heaven that clear obscure / So softly dark – and darkly pure”, *It is the Hour*; “Thus mellowed to the tender light / Which heaven to gaudy day denies”, *She walks in beauty*). Слово “soul” наряду с библейским смыслом «душа как источник связи человека с Господом» (“The song they demanded in vain – it lay still / In our souls as the wind that died on the hill”, стихотворение *In the valleys of the waters*) употребляется и в «светском» значении «душа как средоточие эмоций» (“And stern to the haughty, but humble to thee, / This soul, in its bitterest blackness, shall be”, стихотворение *I speak not – I trace not – I breathe not*). Количество примеров можно было бы значительно увеличить, но уже приведенных выше достаточно для понимания общих тенденций в использовании воспроизводимой ингерентно коннотативной лексики в «Еврейских мелодиях»: ограниченность в сочетаемости как средство реализации семантического потенциала отдельных слов как таковых и употребление потенциально специализированных единиц и в их узко-библейском, и в традиционно-поэтическом значении» [79: 308].

Переходя к анализу следующих пунктов из списка стилистических средств, использованных в «Еврейских мелодиях», мы вначале коротко обсудим те из них, которые достаточно очевидны и не требуют особого комментария, чтобы затем подробнее остановиться на других позициях, представляющих реальный интерес для обсуждения.

«Синонимические и антонимические пары слов, находящиеся в отношениях параллелизма, присутствуют в анализируемом стихотворном цикле, но в отличие от «Ирландских мелодий», они применяются не слишком активно, и их семантические и метасемиотические свойства прозрачны. Прилагательные среди них преобладают (ср. объединенные еще и акустическим сходством «distinct – distant», «clear – cold», «It lives all passionless and pure»), однако прочие части речи также обнаруживаются в ряду противопоставляемых или сопоставляемых лексических единиц (ср. «And where the Future mars or makes»; «They rose the first – they set the last»; «Oh! thine be the gladness, and mine be the guilt!» и др.). На первый взгляд может показаться странным, что Байрон весьма экономно использует это исключительно продуктивное средство создания выразительности и «приращения смыслов», но, как будет видно из последующего изложения, и синонимический, и антонимический потенциал лексических единиц оказывается в полной мере востребованным в «Еврейских мелодиях» на уровне однородных перечислений, синтаксического параллелизма и разных вариантов зевгмы» [79: 308-309].

Рассмотрим морфологические свойства текстов в связи с вопросом о стилистическом потенциале данного уровня языковой организации «Еврейских мелодий». «Характеристика использования а) subjunctive 1 и глагольных форм б) повелительного наклонения также будет сводиться к простой констатации их наличия: ср. а) «If there the cherish'd heart be fond»; б) 1. «Crownless – breathless – headless fall / – Son and Sire – the house of Saul!»; 2. «In the lightning – let thy glance appear/ Sweep from his shivered hand the oppressor's spear»; 3. «In that future let us think»; 4. «Oh! weep for those that wept by Babel's stream, / Whose shrines are

desolate, whose land a dream; / Weep for the harp of Judah's broken shell; Mourn -- where their God that dwelt the godless dwell!»; 5. «Though the virgins of Salem lament, / Be the judge and the hero unbent!». Примеры с Subjunctive 1 (a) и с формами повелительного наклонения *let* и *be* (3б, 5б) откровенно малопримечательны, а некоторое усложнение конструкций в оставшихся примерах (три инвертированных окказионально-синонимических прилагательных предваряют императив, 1б; две формы императива в составе асиндетонной конструкции, 2б; три формы императива в составе асиндетонной конструкции, две из которых – анафорические, 4б) вносит лишь относительное разнообразие в этот набор предсказуемых примеров» [79: 309].

От стихотворных произведений, ориентированных на библейский текст, можно было бы ожидать более активного применения стилистического потенциала морфологического уровня. «Однако немногочисленность или неяркость отдельных примеров еще не свидетельствуют о полной неспособности или категорическом нежелании поэта воспользоваться соответствующими стилистическими средствами. Изредка включенные в контекст того или иного стихотворения, в сочетании с другими приемами они могут стать составляющими мощного эстетического воздействия, оказываемого поэтическим текстом на читателя. Так, например, стихотворение “I speak not, I trace not, I breathe not thy name” содержит и формы императива, и синонимические и антонимические пары и последовательности в составе формально более сложных синтаксических моделей, чем просто однородное перечисление. Данное поэтическое произведение буквально пронизано параллелизмом на разных уровнях организации текста, и благодаря искусному сочетанию многочисленных стилистически маркированных элементов оно производит редкий по силе эстетический эффект» [79: 309].

Стилистический анализ показывает, что «в этом стихотворении, состоящем из 20 строк, встречается по крайней мере 16 случаев использования разных вариантов параллелизма. В тексте стихотворения присутствуют: гипозевгма (1), контекстуальная синонимия в конструкции с асиндетоном (2), контекстуальная антонимия в

развернутом сложноподчиненном предложении с двумя придаточными определительными – к подлежащему и к прямому дополнению главного предложения (3), антонимы (4) и контекстуальные антонимы (5) в номинативной части составных именных сказуемых инвертированной конструкции, однородные подлежащие, выраженные контекстуально антонимическими существительными (6), контекстуально синонимические и контекстуально антонимические глагольные компоненты в двух следующих друг за другом асиндетонных конструкциях (7, 8), контекстуальные субстантивные антонимы в двух инвертированных императивных частях короткого сложносочиненного предложения (9), выраженные императивами контекстуальные синонимы (10), инвертированные контекстуально антонимические однородные адъективные части составного именного сказуемого (11), неожиданное соединение местоимения *thee* и существительного *worlds* в качестве контекстуальных антонимов в рамках сравнительного оборота (12), однородные подлежащие, выраженные контекстуально синонимическими существительными (13), каждое из которых определяется контекстуально антонимическими компонентами в рамках атрибутивных словосочетаний структуры «существительное + *of* + существительное» (14), две пары однородных контекстуально антонимических сказуемых (15, 16). В тексте столь скромного объема такая концентрация лексически аналогичных стилистических средств в принципе могла бы показаться избыточной и могла бы интерпретироваться как результат не слишком удачных упражнений в версификации. Однако благодаря наличию существенного варьирования синтаксической организации текста и благодаря окказиональному, а не клишированному употреблению синонимических и антонимических рядов Байрону в данном стихотворении удастся не перейти ту критическую черту, когда применение по сути одного и того же приема приводит к монотонности и предсказуемости и в конечном итоге вызывает раздражение у читателя» [79: 309].

В статистическом отношении Байрон применяет синонимические и антонимические пары, а также формы императива и *Subjunctive 1* несколько реже, чем Томас Мур, однако качественные отличия (если таковые имеются) можно

обнаружить только при сопоставительном лингвопоэтическом анализе «Еврейских мелодий» и «Ирландских мелодий», к которому мы перейдем сразу же после рассмотрения других стилистических приемов, использованных в поэтическом цикле Джорджа Гордона Байрона.

«При анализе разных видов коннотативных атрибутивных словосочетаний, встречающихся в «Еврейских мелодиях», обращает на себя использование сочетаний структуры 1) «существительное в притяжательном падеже + существительное», где в роли определения используется неодушевленное и часто абстрактное существительное в составе олицетворения, что придает коннотативности словосочетанию в целом: ср. «*my Phrenzy's jealous raving*»; «*Beauty's eyes*»; «*Wisdom's lore*»; «*Music's voice*»; «*Babel's stream*»; «*Judah's broken shell*»; «*Zion's songs*»; «*each planet's heavenly way*»; и др.

Наряду с этим оригинальным способом выражения атрибутивной связи в анализируемых стихотворениях Байрона встречаются 2) более привычные коннотативные словосочетания структуры «прилагательное + существительное» (ср. *regal splendor, immortal mind, bitter pleading, black heart*) и 3) «адъективированное причастие + существительное» (ср. использование причастия 1 в *suffering clay* и причастия 2 в *murdered Love, departed years, pleasure unembittered, darkened dust*). Также в «Еврейских мелодиях» присутствуют словосочетания структуры «существительное + of + существительное», в силу своего лексического наполнения нередко имеющие отчетливый библейский оттенок: *the serpent of the field, the realms of space, a thing of eyes*; и др. [79: 309].

В функциональном плане атрибутивные отношения не сводятся лишь к уровню словосочетаний. Можно «присоединить к этому списку атрибутивных коннотативных элементов синтагматического уровня (1-3) собственно синтаксические способы выражения атрибутивных отношений с помощью 4) придаточных определительных:

(a) “But the tear which now burns on my cheek may impart / The deep thoughts that dwell in that silence of heart”;

б) “I strive to number o’er what days / Remembrance can discover, / Which all that Life or Earth displays / Would lure me to live over”;

в) “I beheld but the death-fires that fed on thy fane, / And the fast-fettered hands that made vengeance in vain”;

г) “Each fainter trace that Memory holds / So darkly of departed years”;

д) “The generous blood that flowed from thee / Disdained to sink beneath” – или
5) причастных оборотов и неадъективированных причастий:

“The outcast slaves of sightless unbelief! –

Stung by all torture, buffeted and sold, /

Racked by an idle lust of useless gold –

Scourged, scorned, unloved, a name for every race

To spit upon – the chosen of disgrace /.../”» [79: 309].

При внимательном изучении данного списка несложно «представить себе, какой оригинальный текст сумеет создать настоящий художник слова, пожелавший задействовать в своем произведении сразу несколько вариантов передачи данного вида связи (1, 2, 3, 4, 5) и преуспевший в своем начинании, как это сделал Джордж Гордон Байрон, например, в стихотворениях “To Belshazzar” и “Sun of the Sleepless”» [79: 309].

Несомненно, что «оба текста требуют вдумчивого чтения из-за сложности своей лексической и синтаксической организации и не оставляют равнодушными читателя, способного оценить достоинства творческой манеры Джорджа Гордона Байрона. При сравнении этих стихотворений бросается в глаза одинаково интенсивное использование в них коннотативных атрибутивных компонентов,

однако при этом первый из текстов характеризуется определенной динамичностью повествования в духе волеизъявления, тогда как второму тексту свойственна некоторая повествовательная замедленность в духе рассуждения. Эта разница во впечатлении во многом объясняется несходством глобальной синтаксической организации текстов, поскольку первый при всей своей «атрибутивности» в целом (но не полностью!) демонстрирует полисиндетонную структуру, а второй представляет собой развернутое сравнение, в которое включены строки 1-4 и 5-8 и которое оказывается подлинно «атрибутивным» и статичным в силу явного отсутствия в нем элементов асиндетона или полисиндетона. Данные примеры показывают, насколько разными могут быть лингвопоэтические свойства текстов при наличии значимых стилистических совпадений между ними» [79: 310].

Обсуждая специфику «синтаксической организации «Еврейских мелодий», обратим внимание на использование в них асиндетонных и полисиндетонных конструкций, разных видов развернутых сложноподчиненных предложений с последовательным подчинением или параллельным соподчинением, инверсии и анафоры» [79: 310].

Стилистический анализ показывает, что «в отличие от только что рассмотренного стихотворения “To Belshazzar”, где базовая полисиндетонная организация была существенно осложнена коннотативными атрибутивными элементами разных уровней, стихотворение “Vision of Belshazzar” в синтаксическом плане практически от начала и до конца представляет собой набор паратактических асиндетонных конструкций в чистом виде. Простые предложения в рамках основной паратактической структуры организованы преимущественно по схеме «подлежащее – сказуемое – прямое дополнение / предложное дополнение при непереходном глаголе». Отклонения от данной непритязательной модели представлены причастным оборотом «In Judah deemed divine», синонимическими параллельными номинативными конструкциями «A thousand cups of gold и Jehovah’s vessels hold» (где первая, судя по всему, является

приложением по отношению ко второй), одной парой однородных дополнений (*hour, hall*) и двумя парами однородных сказуемых (*come – wrote, ran – traced*). Несколько особняком в этом ряду стоит проблематичное по своему синтаксическому статусу атрибутивное словосочетание «*the fingers of a man*», которое то ли усиливает предшествующее ему «*the fingers of a hand*», то ли предваряет и усиливает последующее «*a solitary hand*», что, впрочем, совершенно несущественно для проводимого здесь анализа. Лексически эти строфы не являются полностью нейтральными, но ингерентно-коннотативная лексика в них характеризуется тематическим единством (соответственно описание праздника и появления руки на стене) и неметафоричностью за исключением очевидного по своему смыслу сравнения «*as if on sand*». Последние 3 строфы стихотворения, состоящего из 5 строф, по синтаксическим и лексическим свойствам аналогичны двум первым (справедливости ради отметим наличие двух случаев инверсии, включенных в протозевгму, в третьей строфе, «*All bloodless waxed his look, / And tremulous his voice*», и использование в пятой строфе двух эллиптических паратактических асиндетонных простых предложений «*The shroud, his robe of state, / His canopy, the stone* и протозевгмы *The Mede is at his gate! / The Persian on his throne!*») [79: 310].

Для стихотворения, состоящего из 40 – пусть и коротких – строк, этот перечень стилистических признаков кажется более чем скромным, но в лингвопоэтическом плане такой выбор представляется абсолютно оправданным, если учесть общую описательную направленность стихотворения и экзотичность описываемой в нем ситуации. «Примененная Байроном синтаксическая организация текста как нельзя лучше отвечает специфике творческой задачи, поставленной поэтом перед самим собой, поскольку при использовании более сложных синтаксических структур (и, к слову, более метафоричной лексики) динамичность повествования могла бы быть утрачена, что привело бы к созданию совершенно иного по своим эстетическим характеристикам текста» [79: 310].

Полисиндетон и асиндетон используются Байроном и в других текстах, ср.:

«In the valley of the waters we wept o'er the day
 When the host of the stranger made Salem his prey,
 And our heads on our bosoms all droopingly lay,
 And our hearts were so full of the land far away” [164: 78].

«Наличие в этом стихотворении короткого сравнительного оборота с коротким же придаточным определительным в своем составе («as the wind that died on the hill»), двух придаточных времени длиной в одну строку («When the host of the stranger made Salem his prey»; «Ere our right hand shall teach them one tone of our skill») и инвертированного сравнительного оборота в рамках простого предложения («As dead as her dead leaf those mute harps must be») никак не влияет на общую описательную повествовательную направленность текста, так как полисиндетон и асиндетон – периодически усиливаемые прочими маркированными элементами – в нем отчетливо преобладают, а выражение причинно-следственных связей фактически отсутствует. Таким образом, применение полисиндетона и асиндетона могут рассматриваться не как случайное свойство, а как значимая стилистическая характеристика синтаксической организации текстов «Еврейских мелодий», потенциально – в совокупности с другими маркированными единицами – оказывающая существенное влияние на их лингвопоэтическое своеобразие» [79: 310].

Как и в «Ирландских мелодиях», в «Еврейских мелодиях» наличествуют «примеры развернутых синтаксических моделей с 1) последовательным подчинением» [79: 310]:

1) “/.../ As clouds from yonder sun receive
 A deep and mellow dye,
 Which scarce the shade of coming eve
 Can banish from the sky,
 Those smiles unto the moodiest mind

Their own pure joy impart;

Their sunshine leaves a glow behind

That lightens o'er the heart" ("I Saw Thee Weep" [164: 79]) –

«или 2) параллельным соподчинением в составе сложноподчиненного предложения» [79: 310]:

«If that high world, which lies beyond

Our own, surviving Love endears;

If there the cherish'd heart be fond,

The eye the same, except in tears -

How welcome those untrodden spheres!

How sweet this very hour to die!

To soar from earth and find all fears

Lost in thy light - Eternity! /.../” («If That High World» [164:77]).

Число примеров можно было бы значительно расширить, однако «здесь мы воздержимся от умножения примеров, поскольку их обсуждение будет релевантно при дальнейшем лингвопоэтическом анализе материала, и отметим лишь, что специфической чертой байроновского цикла, среди прочего отличающей его от «Ирландских мелодий», является регулярное совмещение данных моделей с полисиндетонными и асиндетонными конструкциями, которое мы уже отмечали при анализе отрывка из стихотворения “To Belshazzar”. Подобное совмещение придает повествованию библейский оттенок и нередко затемняет или нивелирует причинно-следственные и атрибутивные связи, имплицитно и эксплицитно присутствующие в байроновских текстах в значительно большей степени, чем в текстах библейских [79: 311].

Как и в стихотворениях Томаса Мура, «в «Еврейских мелодиях», регулярно применяются инверсии различной структуры (ср. препозитивное употребление сказуемых в “Oh! snatch'd away in beauty's bloom, / On thee shall press no ponderous

tomb; / But on thy turf shall roses rear / Their leaves, the earliest of the year”) и анафоры (“And all that Memory loves the most / Was once our only Hope to be, / And all that Hope adored and lost / Hath melted into Memory”). И те, и другие выполняют в первую очередь экспрессивную функцию, но анафоры также играют значительную роль в создании «библейского» эффекта, тогда как инвертированные обороты достаточно редко употребляются в парных сочетаниях; ср. отсутствие (1) и наличие (2) инверсии в двух связанных анафорой строках стихотворения “On Jordan’s Banks” [164: 78]: «There – where thy finger scorched the tablet stone! (1) / There – where thy Shadow to thy people shone!» (2)» [79: 311].

Следуя логике предшествующего изложения (Глава 2 настоящего диссертационного исследования), «обратим внимание на случаи актуализации потенциальных свойств сегментного и сверхсегментного уровней организации текстов. Ярким примером первых является уникальное по своей сложности стихотворение “Herod’s Lament for Mariamne” [164: 81]. Специфика сегментной организации этого текста (помимо употребления в строках 3-4 трех акустически сходных абстрактных существительных *revenge – remorse – rage* и соединения в рамках зевгмы акустически сходных существительного *desolation* и причастия 1 *dooming*) заключается в том, что все его четные строки (12 из 24-х) оканчиваются формами причастия 1 и герундиями: *bleeding, succeeding, pleading, unheeding, raving, waving, craving, saving, entombing, blooming, dooming, consuming*. Благодаря наличию в этих строках женской, а не мужской рифмы и варьированию рифмующихся ударных слогов (монофтонг [i:] в первой строфе, дифтонг [ei] во второй, монофтонг [u:] в третьей) ощущения монотонности при чтении этого стихотворения не возникает, и за исключением строки «The sword that smote her’s over me waving» (скорее искусственной, чем искусной в своей грамматической неочевидности) обсуждаемые строки производят впечатление виртуозности. Параллелизм, обеспечиваемый способом рифмовки, входит в противоречие с несовпадением рифмующихся слов по их морфологическим и синтаксическим

характеристикам, что заставляет читателя с особым вниманием отнестись к содержанию этого скорбного и величественного стихотворения» [79:311].

При анализе «сверхсегментного уровня организации поэтических текстов наибольшие проблемы возникают с достаточно протяженными стихотворениями, написанными трехсложными размерами, которые являются более маркированными по сравнению с ямбом и хореем в силу своей большей отдаленности от ритма обычной речи и которые по этой причине способны создать впечатление тягостной монотонности и вызвать скуку у читателя, когда он практически неизбежно теряет нить повествования и перестает следить за мыслью, отвлеченный «вальсовостью» текста. Инстинктивно ощущая или действительно осознавая подобную опасность, создатель «Еврейских мелодий», как и Томас Мур, периодически вносит ритмическое разнообразие в написанные трехсложными размерами стихотворения. Ср. чередование анапеста и амфибрахия в стихотворении “Were My Bosom As False As Thou Deem'st It To Be” [164: 80] и совершенно уникальное использование всех трех существующих трехсложных размеров – дактиля (1), амфибрахия (2) и анапеста (3) – в стихотворении “Bright Be The Place Of Thy Soul!”» [79: 311]:

“Bright be the place of thy soul! (1)
 No lovelier spirit than thine (2)
 E'er burst from its mortal control, (2)
 In the orbs of the blessed to shine. (3)
 On earth thou wert all but divine, (2)
 As thy soul shall immortally be; (3)
 And our sorrow may cease to repine (3)
 When we know that thy God is with thee”. (3)

Проведенный в настоящей главе анализ подтвердил присутствие в «Еврейских мелодиях» Джорджа Гордона Байрона того же набора стилистических средств, что использовал в своих «Ирландских мелодиях» Томас Мур. Сходства между двумя циклами проявляются не только непосредственно в списочном составе коннотативных элементов, но и в способах их использования: например, оба поэта предпочитают выражать квалификативные отношения с помощью атрибутивных словосочетаний структуры «существительное + of + существительное» и «существительное в притяжательном падеже + существительное», а не с помощью традиционных сочетаний «прилагательное + существительное», что позволяет им в большей мере акцентировать семантические и метасемиотические свойства обоих компонентов словосочетаний, чем это происходит при применении более традиционной модели, и избежать клишированности, возникающей за счет использования прилагательных в роли усилителей. Что же касается различий, то наличие несовпадений в применении воспроизводимой ингерентно коннотативной лексики (выраженный библейский оттенок последней у Байрона вплоть до «специализированного» употребления существительных наподобие *God* или *Heaven* в отличие от несоотнесенности соответствующих единиц с темой Ирландии у Томаса Мура), в употреблении имен собственных и топонимов (более активном у Байрона), в использовании синонимии и антонимии, включая окказиональные варианты (значительно чаще встречающиеся в «Ирландских мелодиях»), в задействовании полисиндетонных и асиндетонных конструкций (менее интенсивном у Томаса Мура) в противовес параллельному соподчинению и последовательному подчинению (реже присутствующим у Байрона) не отменяет фундаментального стилистического сходства между двумя анализируемыми стихотворными циклами. В следующей части работы нам предстоит выяснить, какова лингвопоэтическая специфика «Ирландских мелодий» и «Еврейских мелодий».

Глава 4. Сопоставительный лингвопоэтический анализ «Ирландских мелодий» Томаса Мура и «Еврейских мелодий» Джорджа Гордона Байрона

4.1. Лингвопоэтика повествовательных типов: теория и практика

Поскольку лингвопоэтический анализ художественного текста предполагает рассмотрение роли стилистически маркированных единиц в передаче идейно-художественного содержания и создании эстетического эффекта, любая лингвопоэтическая классификация литературных произведений будет основана на одновременном обсуждении их содержания и формы. Под содержанием подразумеваются как непосредственная тематика текстов, так и их общая повествовательная организация: разграничение, с одной стороны, концептуально значимых языковых элементов, которые не могут быть устранены из текста без нарушения смысла, и, с другой стороны, элементов орнаментальных, которые могут быть изъяты из текста или заменены простейшими синонимами без ущерба для содержания. Это противопоставление отражено в теоретических и практических работах А.А. Липгарта по лингвопоэтике художественного приема с помощью терминов «лингвопоэтическая значимость» (1) автоматизация и 2) лингвопоэтическая полноценность речеупотребления и 3) актуализация потенциальных свойств стилистически маркированных языковых единиц) и «лингвопоэтическая функция» (1) экспрессивная, 2) гномическая и 3) ассоциативная). Для оценки повествовательной специфики текста необходимо

принимать во внимание и на указанное противопоставление, и собственно на характер коннотативных единиц, используемых автором художественного произведения, что в конечном итоге позволяет составить представление о лингвопоэтических особенностях соответствующего произведения словесно-художественного творчества.

Для доказательства данных теоретических постулатов обратимся к нескольким иллюстрациям. Уже обсуждавшееся выше стихотворение “Oh! think not my spirits are always as light” [189: 432] является прекрасным примером текста, не подлежащего сокращению без нарушения смыслового единства. Фраза «жизнь скорее тяжела, чем легка» не отражает в полной мере содержания текста, поскольку в оригинале, во-первых, присутствует несколько сменяющих друг друга взаимосвязанных мыслей и, во-вторых, эти мысли имеют мотивировки. Даже при буквальном переводе представляется сложным устранить какую-либо из частей единого поэтического целого: «Не думай, что мой дух так же радостен и свободен от боли, как он представляется тебе сейчас, и не думай, что освещающая сердце улыбка вечера вернется завтра, чтобы осветить мое чело. Нет, жизнь – это пустая трата тягостных часов, которые редко украшает роза радости, и сердце, которое быстрее всех откликается цветам, будет первым, кого тронут шипы. Но пошли по кругу чашу и будь счастлив некоторое время: да не встретим мы ничего худшего в нашем земном паломничестве, чем слеза, которую радость может украсить улыбкой, и улыбка, которую сочувствие может обратить в слезу». Попытка пересказать этот метафорический текст с помощью фраз «я не всегда радостен, жизнь вообще тягостна, но пусть она будет менее тягостна» представляется неадекватной, поскольку в исходном тексте присутствует система мотивировок и уточнений, сохранение которых оказывается непременным условием приемлемой интерпретации текста: «Тебе может показаться, что я всегда радостен и беззаботен, но это не так (строки 1-2), мне свойственна смена настроений (3-4). Жизнь тягостна и в основном лишена счастья (5-6), и человек, способный испытывать сильное чувство радости, столь же остро реагирует на

негативные впечатления (7-8). Однако я желаю, чтобы минуты радости длились (9) и чтобы горести окрашивались радостью, а радость сменялась на грусть лишь при сочувствии кому-то (10-12)». Освобожденный от метафоричности, текст данного стихотворения теряет свою экспрессию и языковую оригинальность, но не утрачивает философского содержания и психологической точности, что свидетельствует о его принадлежности к повествовательному типу «рассуждение». И поскольку фактически все метафорические элементы текста находят эквиваленты при его функциональной переориентации в направлении демегафоризации (ср. «the heart that is soonest awake to the flowers, Is always the first to be touch'd by the thorns» и «человек, способный испытывать сильное чувство радости, столь же остро реагирует на негативные впечатления» и т.п.), их невозможно воспринимать как простые усилители и следует трактовать как случаи лингвопоэтически полноценного и актуализированного речеупотребления и по сути как повествовательную основу текста. Это проявляется в том числе и в характере использования воспроизводимой ингерентно коннотативной лексики (life, heart, tear), примеры которой, во-первых, являются немногочисленными и, во-вторых, включенными в оригинальные развернутые метафорические структуры и (однократно) в состав сложного слова heart-beaming (пример индивидуально-авторского речеупотребления).

Другое из упоминавшихся в предыдущих частях работы стихотворений (“They may rail at this life”[189:415]) имеет иную повествовательную структуру и содержит целые строки, подлежащие изъятию из текста или замене на синонимичные нейтральные словосочетания без нарушения общего смысла (“As before me this moment enraptured I see”, “where each moment can bring them New sunshine and wit from the fountain on high”, “as long as this harp can be waken'd to love, And that eye its divine inspiration shall be”, и др.).

В содержательном плане общий смысл данного стихотворения суммируется строкой «мы с тобой созданы для обитания на той самой планете, где мы и живем, и нет ничего лучше этой планеты,» или «как прекрасна наша с

тобой жизнь на нашей планете, лучше нее ничего нет» («this earth is the planet for you, love, and me»), а весь остальной текст по большей части усиливает эту мысль: «на Меркурии, возможно, более жизнерадостные поэты воспевают своих нимф, но нет такого, который больше очарован своей возлюбленной», «на западной звезде, возможно, есть девушки, не уступающие тебе по красоте, но я их не видел», «есть дальние холодные планеты, куда неплохо было бы отправить недостойных обитателей земли, и тогда наша с тобой жизнь преобразилась бы».

Между этим текстом и стихотворением «Oh! think not my spirits are always as light» наличествует определенное формальное сходство: 1) четырехстопный анапест как преобладающий размер, позволяющий передать в каждой из строк потенциально развернутое сложное содержание, 2) незначительное число воспроизводимых ингерентно коннотативных единиц *наподобие love, life, eye, eyes, heaven, heart*, употребленных либо абсолютно, в роли подлежащих с невоспроизводимым коннотативным предикатом («And that eye its divine inspiration shall be»), либо в составе невоспроизводимого коннотативного атрибутивного словосочетания (*heaven's blue sea*), что свидетельствует о лексической оригинальности текста; 3) первые четыре строки, передающие базовый тезис, пусть и в менее метафорической форме).

Однако в повествовательном плане данный текст далеко отстоит от первого. Если в первом из обсуждаемых стихотворений такие существительные, как “flowers” и “thorns”, в силу своей непосредственной связи с общей тематикой стихотворения реализуют объем значения, далеко выходящий за рамки их традиционных словарных интерпретаций («позитивные и негативные эмоции, события и впечатления» соответственно), и потому воспринимаются как случаи актуализации потенциальных свойств лексических единиц и как примеры их использования в ассоциативной лингвопоэтической функции, ни один из лексических элементов фразы «each moment can bring them / New sunshine and wit from the fountain on high» не связан напрямую ни с общей тематикой стихотворения, ни даже с основной мыслью предложения и строфы, содержащих

эту фразу, и здесь ни о каком приращении смыслов применительно к этим элементам не может быть и речи. В данном контексте они означают лишь то, что им свойственно в общеязыковом плане, актуализации потенциального не происходит, а эффект от их употребления будет лишь усилительным, поскольку при попытке обратить на эту фразу особое внимание и начать анализировать специфические черты солнечного света или ума («sunshine and wit») читатель рискует породить неуместные абстракции или ассоциации, способствующие неадекватному восприятию стихотворения и в конечном итоге разрушению его смысла.

На уровне строф 2-4 стихотворение «They may rail at this life» представляет собой набор логически не связанных друг с другом параллельных 8-строчных структур, которые характеризуются сложностью синтаксической организации (по 2 сложноподчиненных предложения на каждые 8 строк) и которые иллюстрируют и усиливают выраженную в первой строфе основную мысль стихотворения за счет 1) метафорических потенциально устранимых («where each moment can bring them / New sunshine and wit from the fountain on high» и др.) или 2) семантически и метасемиотически изолированных единиц («As long as the world has such lips and such eyes») и 3) с помощью обильного использования ингерентно коннотативных элементов преимущественно в экспрессивной функции (ср. атрибутивные словосочетания *haters of peace, of affection and glee, Saturn's comfortless sphere* и др.). Подобная смысловая и языковая организация текста естественным образом соотносится с повествовательным типом «волеизъявление» («необходимо присущее») и радикально отличается от свойств повествовательного типа «рассуждение».

Описательный повествовательный тип среди рассмотренных выше стихотворений Томаса Мура представлен, например, стихотворением «She is far from the land» [189:456], в котором по сравнению с двумя предыдущими текстами обнаруживается существенное снижение коннотативности и метафоричности и присутствие не нуждающегося в расшифровке или перефразировании

содержания. По своей тематике стихотворение совершенно прозрачно: героиня оплакивает погибшего возлюбленного (предположительно, ирландского патриота), в память о нем поет национальные песни, возлюбленный жил ради своей страны, чья скорбь по нему будет долгой, и для любимой, которая скоро к нему присоединится в ином мире, и могилу ее должны освещать солнечные лучи, их улыбка будет напоминать о ее любимой стране, о ее любимом острове скорби. Интересно, что при функционально переориентированном в сторону нейтральности пересказе этого стихотворного текста оказывается возможным практически полностью воспроизвести оригинальный словесный ряд, лишь эпизодически осуществляя синонимические замены или опуская определенные коннотативные элементы. Несмотря на наличие немногочисленных метафор и других коннотативных элементов (включая воспроизводимые ингерентно коннотативные существительные *love, life, heart, tear* в составе не отличающихся оригинальностью сочетаний наподобие «the heart of the Minstrel» и «the tears of his country be dried»), текст отличается почти нарочитой простотой, и производимый им эстетический эффект связан с эмоциональной составляющей описываемой ситуации едва ли не в большей мере, чем со способом ее языкового описания. В предикативные отношения – если говорить только о подлежащих и сказуемых – здесь часто вступают совершенно нейтральные единицы (*she is far from, she turns from their gaze, she sings the song, little they think, who delight in, he had liv'd for, he died for*), которые наряду с коннотативными элементами (нередко воспроизводимыми) и составляют основу повествования. Подобное местоименно-глагольное перечисление героев стихотворения и их действий, зачастую оформленное с помощью нейтральных единиц, относительно простой синтаксис с преобладанием асиндетона и полисиндетона, с наличием элементов атрибутивности, но без углубленного развития причинно-следственных связей и умеренная коннотативность на лексическом уровне позволяют воспринять данное стихотворение как яркий пример повествовательного типа «описание».

Рассмотренные выше три стихотворения отличаются не только и не столько по тематике, сколько по способу организации повествования и по принципам использования стилистически-маркированных единиц, то есть на лингвопоэтическом уровне. Глядя на перечень тематических свойств этих трех стихотворений - 1) специфика эмоциональных состояний лирического героя, 2) земля – лучшее место обитания для лирического героя и его возлюбленной, 3) оплакивание лирической героиней своего возлюбленного, - невозможно предсказать их лингвопоэтические свойства (достаточно вспомнить альтернативный, не описательный, а «волеизъявительный» вариант оплакивания мужа и свекра Леди Анной в знаменитом монологе «Set down, set down this honorable load» из шекспировской пьесы «Ричард III»). Тематический параметр оказывается существенным для выяснения лингвопоэтических свойств конкретных стилистически маркированных единиц: при наличии непосредственной связи между тематикой текста и семантикой той или иной единицы можно ожидать актуализации потенциальных свойств или лингвопоэтически полноценного речепотребления в сочетании с ассоциативной или гномической функциями, тогда как при отсутствии этой связи вероятна автоматизация речепотребления или – максимум – опять-таки лингвопоэтическая полноценность, но уже для реализации не более чем экспрессивной функции. Что же касается полноценного осознания объективных лингвопоэтических различий, существующих между этими тремя текстами, то оно оказывается возможным лишь по выяснении их повествовательных и стилистических (тематико-стилистических) свойств.

В стихотворении «Oh! think not my spirits are always as light» повествование строится на нескольких взаимосвязанных метафорах, не подлежащих устранению из текста без нарушения его смысла и составляющих его базовую стилистическую характеристику, воспроизведение содержания предполагает достаточно подробный пересказ с использованием нейтральных единиц, расшифровывающих метафорику оригинала, автоматизации речепотребления практически не

наблюдается, частотна актуализация потенциальных свойств стилистически маркированных единиц.

В стихотворении «They may rail at this life» повествование представляет собой набор не связанных друг с другом причинно-следственными связями императивных синтаксически сложных утверждений, подтверждающих основную мысль и находящихся в отношениях параллелизма, степень стилистической маркированности текста довольно высока и на уровне метафорики, и на уровне не включенных в метафоры ингерентно и адгерентно коннотативных единиц, но многие коннотативные элементы могут быть изъяты из текста или заменены на нейтральные синонимы без нарушения смысла, что свидетельствует о тенденции к автоматизации речупотребления и об использовании ряда стилистически маркированных единиц исключительно в экспрессивной функции, воспроизведение содержания может ограничиться прямым цитированием нескольких фраз из оригинала (с частичной их демегафоризацией) без какого-либо упоминания большей части текста стихотворения. Однако на основе всего лишь несколько примеров было бы по меньшей мере преждевременно выдвигать тезис о полной невозможности актуализации потенциального и применения ассоциативной лингвопоэтической функции в составе текстов волеизъявительного характера; этот вопрос требует намного более детального обсуждения и будет затронут ниже в ходе анализа большего числа стихотворений, принадлежащих к данному повествовательному типу.

В стихотворении «She is far from the land» повествование содержит перечисление последовательности действий, метафорика снижена и не составляет повествовательной основы текста, число коннотативных единиц незначительно, в синтаксисе преобладают асиндетон и полисиндетон, воспроизведение содержания допускает применение прямых цитат и не требует особых усилий в плане функционально-стилистической переориентации и демегафоризации высказываний, объем подлежащих изъятию составляющих текста без нарушения его смысла незначителен.

На основании этих характеристик стихотворение «Oh! think not my spirits are always as light» было отнесено к рассуждению, стихотворение «They may rail at this life» трактовалось как пример волеизъявления, а стихотворение «She is far from the land» интерпретировалось как образец описания.

Сказанное не означает, что в «Ирландских мелодиях» присутствуют только три типа стихотворений и что стихотворения в рамках конкретного типа написаны по одной и той же модели. Если бы это было так, то приблизительно каждые 40 текстов из 124 поэтических произведений, составляющих цикл Томаса Мура, были бы практически идентичны. Даже поверхностное ознакомление с «Ирландскими мелодиями» показывает, что ситуация отнюдь не так проста: во-первых, внутри каждого типа присутствует варьирование на уровне выбора стилистически маркированных единиц; во-вторых, даже идентичные стилистически маркированные единицы проявляют разный объем своих семантических и метасемантических свойств в зависимости от степени их релевантности в конкретном контексте, в который они помещены; в-третьих, даже при сходстве на уровне первых двух параметров, стихотворения различаются по своей тематике и содержательным характеристикам. Наличие этих трех дополнительных параметров обуславливает неповторимость большинства текстов и их эстетическую значимость. Иерархическая значимость перечисленных параметров и специфика характеризуемых ими текстов в плане тождества / различия последних выявляется при более детальном анализе материала. Этот вопрос составит тему обсуждения в последующих параграфах данной главы диссертации.

4.2. Лингвопоэтические характеристики отдельных стихотворений из циклов «Ирландские мелодии» и «Еврейские мелодии» (сравнительный анализ)

Рассмотрим с той же точки зрения, но в меньшей степени подробности те стихотворения, что анализировались в предыдущей части работы при обсуждении стилистических особенностей «Ирландских мелодий»: «The Irish Peasant to his Mistress», «Weep on, weep on, your hour is past», «Erin! the tear and the smile in thine eyes», «Go where glory waits thee», «Erin, Oh Erin» («Like the bright lamp, that shone in Kildare's holy fane»), «Come, send round the wine», «War Song» («Remember the glories of Brien the brave»), «Come o'er the sea».

1. Thomas Moore. War Song (Remember the glories of Brien the brave).

Тематика: патриотическая.

Содержание: воспоминания о былой славе Ирландии, которая ныне утрачена, призыв к тому, чтобы погибнуть, но не сдаться.

Повествовательные и стилистические характеристики: цепочка императивных суждений параллельного характера, осложненных 1) ингерентно коннотативной лексикой (*hero, beam, glory, victory, embellish'd*), 2) олицетворениями абстрактных понятий (“did she [Nature] that a tyrant should print”; “Freedom, whose smile we shall never resign, Go, tell our invaders the Danes”), 3) не связанными друг с другом развернутыми метафорами (“That star of the field, which so often hath pour'd Its beam on the battle, is set”; “That sun which now blesses our arms with his light, Saw them fall upon Ossory's plain”), 4) контекстуальными антонимами (to bleed-to sleep; stirr'd-conquer'd), 5) развернутыми придаточными определительными предложениями в уточняющей функции (“wounded companions who stood In the day of distress by our side”; в значительном количестве

представлены все типы атрибутивной связи на уровне коннотативных элементов (*That star of the fields; that footstep of spavery; wounded companions; Ossory's plain*); аллюзивная составляющая (имена собственные и топонимы как элементы «вертикального контекста», отсылающие к фактам истории Ирландии: *Brien the brave; Mononia; Kinkora; Ossory*); среди подлежащих нет существительных, употребленных в конкретном предметно-вещественном значении (ср. *Nature embellish'd the tint; It is sweeter to bleed for an age at thy shrine*).

2. Thomas Moore. Erin, Oh Erin.

Тематика: патриотическая.

Содержание: надежда на грядущую славу и свободу Ирландии, несмотря на ее нынешнюю несвободу.

Повествовательные и стилистические характеристики: цепочка насыщенных ингерентно коннотативной лексикой параллельных в семантическом плане утверждений, содержащих развернутое сравнение (1 строфа: “Like the bright lamp, that shone in Kildare’s holy fane, / And burn’d through long ages of darkness and storm, / Is the heart”...), асиндетонные и полисиндетонные метафорические конструкции (“The nations have fallen, and thou still art young / Thy sun is but rising” с элементами контекстуальной антонимии (2 строфа: “And though slavery cloud o’er thy morning hath hung, / The full noon of freedom shall beam round thee yet”; “though long in the shade, / Thy star will shine out”), развернутую метафору с олицетворениями абстрактных понятий (3 строфа: “Till Spring’s light touch her fetters unbind, And daylight and liberty bless the young flower”); первые четыре строки каждой строфы сменяются двумя строками, начинающимися анафорическим рефреном “Erin, oh Erin” и содержащими значительное число воспроизводимых ингерентно коннотативных единиц (“Erin, oh Erin, though long in the shade, / Thy star will shine out when the proudest shall fade”; “Erin, oh Erin, thus bright through the tears / Of a long night of bondage, thy spirit appears”; “Thus Erin, oh Erin, thy winter is past, / And the hope that lived through it shall blossom at last”) в значительном количестве представлены все типы атрибутивной связи на уровне

коннотативных элементов (*Kildare's holy fane; ages of darkness and storm; tears of a long night of bondage*); аллюзивная составляющая (*Kildare; Erin*).

3. Thomas Moore. The Irish Peasant to his Mistress.

Тематика: патриотическая.

Содержание: верность автора (лирического героя) своей непобедимой, хотя и неоднократно поруганной родной стране.

Повествовательные и стилистические характеристики: цепочка параллельных утверждений, насыщенных воспроизводимой ингерентно коннотативной лексикой (*grief; danger; fortune; love; shame; fear*), примерами олицетворения абстрактных понятий (часто в роли контекстуальных синонимов и антонимов: “Through grief and through danger thy smile hath cheer'd my way, / Till hope seem'd to bud from each thorn that round me lay”), одиночными неразвернутыми метафорами (“The darker our fortune, the brighter our pure love burn'd”), атрибутивная связь преимущественно на уровне немногочисленных коннотативных словосочетаний структуры «прилагательное (причастие 1) + существительное» (*lingering chains, servile stains*); отсутствие отсылок к «вертикальному контексту»; параллельные синтаксические конструкции на уровне полисиндетона и асиндетона как преобладающих синтаксических моделей, которые осложнены использованием сложносочиненных предложений внутри соответствующих конструкций (“Thy rival was honour'd, while thou wert wrong'd and scorn'd / Thy crown was of briers, while gold her brows adorn'd”).

4. Thomas Moore. Come, send round the wine.

Тематика: философская.

Содержание: согласие среди единомышленников не могут омрачить мелкие разногласия и различия во вкусах и мнениях.

Повествовательные и стилистические характеристики: цепочка параллельных утверждений, практически лишенная метафоры и содержащая значительное число ингерентно коннотативных элементов (“Come, send round the wine, and leave points of belief / To simpleton sages and reasoning fools”); риторические вопросы практически во всех предложениях (“Shall I ask the brave

soldier, who fight by my side / In the cause of mankind, if our creeds agree”; “From the heretic girl of my soul should I fly”); атрибутивная связь преимущественно на уровне немногочисленных коннотативных словосочетаний структуры «прилагательное (причастие 1) + существительное» (*heretic girl; more orthodox kiss*); отсутствие отсылок к «вертикальному контексту».

5. Thomas Moore. Weep on, weep on, your hour is past.

Тематика: патриотическая.

Содержание: гибель надежд на свободу, герои пали, поражение среди прочего вызвано изначальным отсутствием согласия между побежденными.

Повествовательные и стилистические характеристики: цепочка параллельных утверждений с анафорическими императивами в начале первых двух строф (“Weep on, weep on, your hour is past”; “Weep on – perhaps in after days, / They’ll learn to love your name”), некоторое количество ингерентно коннотативных элементов (*pride; fatal; hero; sage*) и случаев олицетворения абстрактных понятий (“Oh, Freedom! Once thy flame hath fled / It never lights again!”); минимизация метафорики (ср. “A wayward fate / Your web of discord wove”); атрибутивная связь на уровне немногочисленных коннотативных словосочетаний разной структуры (*dreams of pride; fatal chain; hero's heart; the sage's tongue*); отсутствие отсылок к «вертикальному контексту»; асиндетон и полисиндетон как преобладающие синтаксические модели, осложненные использованием придаточных определительных и изъяснительных (“But hearts fell off that ought to twine, And man profaned what God had given”).

6. Thomas Moore. Erin! the tear and the smile in thine eyes.

Тематика: патриотическая.

Содержание: в Ирландии, стране, полной радости и скорби, воцарится мир.

Повествовательные и стилистические характеристики: параллельные утверждения, основанные среди прочего на повторе в каждой из двух коротких строф воспроизводимых ингерентно коннотативных лексических единиц абстрактного характера в составе олицетворений («Erin! The tear and the smile in thine eyes / Blend like the rainbow that hangs in thy skies» - «Erin, thy silent tear never

shall cease, Erin, thy languid smile ne'er shall increase»); активное использование невоспроизводимой ингерентно коннотативной лексики, в том числе в составе атрибутивных словосочетаний структуры «прилагательное + существительное» и «абстрактное существительное в притяжательном падеже + абстрактное существительное» при ингерентной коннотативности обоих элементов словосочетания (*sorrow's stream; pleasures' beam; doubtful gleam; silent tear; languid smile; rainbow's light; heaven's sight*); метафоры и сравнения (“the tear and the smile in thine eyes Blend like the rainbow that hangs in thy skies”; “Erin, thy silent tear never shall cease”), окказиональная синонимия и антонимия (*tear-smile; sorrow-pleasure*), преобладание асиндетона (“the tear and the smile in thine eyes blend/.../, /.../Thy suns with doubtful gleam, weep/.../”); обращение к Ирландии (*Erin*) как единственный элемент «вертикального контекста».

7. Thomas Moore. Come o'er the sea.

Тематика: лирическая.

Содержание: призыв к любимой девушке отправиться за море ради обретения свободы.

Повествовательные и стилистические характеристики: цепочка параллельных суждений, выраженных императивами (“Come o'er the sea Maiden with me”) или риторическими вопросами (“Was not the sea Made for the Free, Land for courts and chains alone?”), обилие ингерентно коннотативных элементов воспроизводимого характера (*soul; fate; life; love; liberty*), минимальная метафоричность, контекстуальная синонимия (“Love and Liberty”) и один случай синонимической конденсации (“sunshine, storms and snows”), атрибутивная связь на уровне коннотативных элементов практически не представлена; отсутствие отсылок к «вертикальному контексту»; асиндетон и полисиндетон как преобладающие конструкции; олицетворенные абстрактные понятия в роли подлежащих (*season; soul; love; liberty*); сложность ритмической организации (чередование строк с двустопным дактилем и четырехстопным хореем и т.д.: ср. “Was not the sea Made for the Free, Land for courts and chains alone?”).

8. Thomas Moore. Go where glory waits thee.

Тематика: лирическая.

Содержание: обращение девушки к возлюбленному перед предстоящей разлукой с просьбой помнить о ней в разных жизненных ситуациях.

Повествовательные и стилистические характеристики: цепочка параллельных утверждений, сосредоточенных вокруг многократно повторяющегося императивного рефрена “Oh! then remember me” (“But when friends are nearest, And when joys are dearest, Oh! Then remember me!”- “Think of her who wove them, Her who made thee love them, oh! Then remember me”), обильное использование ингерентно коннотативной лексики (*glory; fame; elate; praise; caress; bless*), олицетворение абстрактных понятий («glory waits thee»; «fame elates thee»; “Then should music, stealing / All the soul of feeling, / To thy heart appealing / Draw one tear from thee”), минимальная метафоричность, атрибутивная связь на уровне коннотативных элементов практически не представлена; отсутствие отсылок к «вертикальному контексту»; преобладание асиндетона и полисиндетона и придаточных времени, уточняющих соответствующие асиндетонные и полисиндетонными конструкциями; контраст между подлежащими, употребленными в абстрактном значении (*glory; fame; praise*), и многочисленными императивными конструкциями, обращенными к воображаемому адресату (“Oh! Then remember me”, “Oh! Thus remember me”, “Oh! Still remember me”); маркированность на акустическом уровне за счет использования трехстопного ямба и сложной схемы рифмовки (aabccbdddbeeb), воспроизведенной во всех строфах за исключением варьирования в 11-12 строках третьей строфы (aabccbdddbeeb) и характеризующейся многократной эпифорой для рифмующихся отдельных слов (thee-thee-me).

При ознакомлении с результатами предварительного анализа выясняется, что фактически все стихотворные тексты, обсуждавшиеся во второй главе работы, принадлежат к повествовательному типу «волеизъявление». В этом нет ничего удивительного, поскольку выбор материала для стилистического описания «Ирландских мелодий» был обусловлен вполне очевидными причинами: в стихотворениях данного повествовательного типа наблюдается активное

использование разного рода стилистически маркированных элементов, рассмотрение которых и составляет суть стилистического анализа. Общим свойством всех только что проанализированных стихотворений является не тематика (последние два стихотворения лирического плана противопоставлены первым шести, пять из которых имеют выраженный патриотический характер, а одно тяготеет к философичности), что позволяет воспринимать тематику и непосредственный сюжет текстов как вариативные характеристики, иерархически стоящие на более низком уровне по сравнению со стилем и повествовательным типом.

На самом деле иерархически значимым в данном контексте является способ организации повествования: 1) некий тезис иллюстрируется набором утверждений параллельного характера, не соединенных причинно-следственными связями, внутри самих утверждений причинно-следственные связи более очевидны, но тенденция к представлению различных мыслей как самостоятельных проявляется и в этих последних случаях благодаря преобладанию асиндетонных и полисиндетонных конструкций; 2) в стихотворениях встречается значительное количество ингерентно коннотативных элементов, часто в роли персонифицированных абстрактных понятий; 3) практически полностью отсутствуют номинативные единицы с конкретным предметно-вещественным значением, что свидетельствует о минимизации описательной составляющей; 4) присутствует тенденция к ограничению использования метафорики. Вместе с тем эти стихотворения нельзя назвать идентичными, в них присутствует варьирование как минимум на уровне 1) большей (№№1-2) и меньшей (№№3-8) метафоричности как в количественном, так и в качественном плане (по степени развернутости метафор), 2) большего (№№1-2) или меньшего разнообразия (№№3-6) в употреблении коннотативных элементов атрибутивного характера вплоть до практически полного их отсутствия (№№7-8) и (явно в компенсаторном плане) 3) наличия (№№1-2 и в самом общем плане №5) и отсутствия (№№3-4, 6-8) отсылок к «вертикальному контексту», 4)

большей (№№7-8) или меньшей (№№1-6) сложности акустической организации текстов.

На данном этапе будет затруднительно с полной уверенностью говорить о конституирующих параметрах для каждой группы волеизъявительных текстов или о количестве этих групп, но все же стихотворения №№1-2 в предварительном порядке можно объединить по параметру их общей языковой сложности: 1) наличию в них развернутых метафор и сравнений, потенциально порождающих уместные даже в контексте волеизъявления ассоциативные ряды; 2) тенденции к соблюдению равновесия между применением ингерентно коннотативных и адгерентно коннотативных элементов; 3) активному употреблению коннотативных атрибутивных элементов всех типов и 4) некоторого равновесия в синтаксических связях в плане выраженности или невыраженности причинно-следственных отношений. Стихотворения №№3-6 противопоставлены первой группе по причине 1) отсутствия в них развернутых метафор или сравнений и по общей минимизации метафорики; 2) преобладания в них ингерентно коннотативных элементов; 3) менее разнообразного использования коннотативных атрибутивных элементов; 4) тенденции к усилению асиндетона и полисиндетона в ущерб способам выражения причинно-следственных связей. Стихотворения №№7-8 демонстрируют 1) дальнейшее усиление декларативности текста, 2) вытеснение адгерентной коннотативности (включая метафорику) в пользу активнейшего использования ингерентно коннотативных элементов с известной степенью клишированности, в том числе на уровне 3) атрибутивных отношений, 4) преобладание асиндетона и полисиндетона, 5) актуализацию потенциальных свойств акустического уровня организации текстов, создающую усилительный эффект, но не дающую приращений смыслов на семантическом и метасемиотическом уровнях.

Таким образом, между текстами трех условно выделенных здесь типов наблюдается варьирование на уровне мотивированности высказываний, использования элементов «вертикального контекста», степени развернутости мысли и характера использования стилистически маркированных единиц (от

тенденции к метафоризации и реализации потенциальных свойств языковых элементов за счет включения их в оригинальные адрегентно коннотативные сочетания до минимизации метафорики и применения практически исключительно ингерентно коннотативных элементов). Терминологическое разграничение текстов такого рода представляет существенные сложности, поскольку попытка адекватного отражения всех конституирующих параметров понятийного, лексического и синтаксического уровней в одной, пусть и сложной, метаязыковой единице применительно к текстам №№1-2 привело бы к созданию терминологических монстров наподобие «полиметафорическое ингерентно и адгерентно коннотативное выраженно-атрибутивное синтаксически уравновешенное акустически немаркированное волеизъявление» в отличие от «сниженно-метафорического ингерентно-коннотативного малоатрибутивного полисиндетонно-асиндетонного акустически немаркированного волеизъявления» (для текстов №№3-6) и «неметафорического ингерентно коннотативного малоатрибутивного полисиндетонно-асиндетонного акустически маркированного волеизъявления» (для текстов №№7-8). Осознание невозможности адекватного отражения всех значимых вариативных признаков с помощью одного составного многокомпонентного термина заставляет подумать об иных способах демонстрации базовых различий между выявленными здесь в предварительном плане разновидностями волеизъявления, и в рабочем порядке на данном этапе их можно отразить следующим образом: 1) ассоциативное волеизъявление (поскольку в текстах №№1-2 присутствуют сложные метафоры и сравнения, способствующие созданию ассоциативных рядов и не представленные в других разновидностях волеизъявления), 2) гномическое волеизъявление (в текстах №№3-6 наличествуют стилистические маркированные абстрактные фразы, придающие стихотворениям некоторую отвлеченность, тогда как уместность создания ассоциативных рядов сомнительна), 3) экспрессивное волеизъявление (тексты №№7-8 насыщены экспрессией на разных уровнях своей языковой организации, включая акустический, но не содержат единиц, позволяющих развить дополнительные ассоциативные или абстрактные планы).

Данное метаязыковое противопоставление аналогично терминам, используемым для обозначения лингвопоэтических функций отдельных стилистически маркированных единиц. Понятийное содержание предложенных терминов далеко выходит за рамки одиночных прилагательных, употребленных в видовой функции по отношению к базовому родовому понятию, но только таким способом оказывается возможным преодолеть объективные проблемы, связанные с описанием разновидностей текстов, отличающихся друг от друга по целому набору признаков. Дальнейшее обсуждение этой темы будет предложено в соответствующем разделе настоящей главы, посвященной более подробному анализу волеизъявительных поэтических произведений Томаса Мура и Джорджа Гордона Байрона.

Рассмотрим с тех же позиций уже обсуждавшиеся в третьей главе диссертации стихотворения из цикла «Еврейские мелодии»: “The Harp the Monarch Minstrel Swept”, “I speak not, I trace not, I breathe not thy name”, “Sun of the Sleepless”, “In the valley of waters we wept o'er the day”, “Herod’s Lament for Mariamne”, “Were my bosom as false as thou deem'st it to be”, “Bright be the place of thy soul!”.

9. George Gordon Byron. The Harp the Monarch Minstrel Swept.

Тематика: философская.

Содержание: умолкла арфа царя Давида, любимого небесами и славившего их; ее звуки облагораживали слушателей и воспевали победы самого царя, они радовали землю и возносились к небесам; с этих пор вера и любовь призывают томящийся дух вознестись к небесам на зов арфы, все еще звучащей – пусть и только во снах.

Повествовательные и стилистические характеристики: первые 3 из 4 строк стихотворения основаны на базовом развернутом олицетворении (арфа и связанные действия: “Which Musics hallowed while she wept / O’er tones her Heart of Hearts had giv’n”; “It softened Men of iron Mould, / It gave them virtues not their own” и т.д.), которое в свою очередь содержит значительное число ингерентно коннотативных элементов (*wept, tears, triumphs, gladden*) в том числе имеющих

библейский оттенок (*hallowed, virtues, soul*) и также использованных в составе олицетворений меньшего объема (“Till David’s Lyre grew mightier than his Throne”; “It made our gladdened valleys ring – / The Cedars bow – the mountains nod”; “Its Sound aspired to Heaven and there abode”); 4 строфа строится на олицетворении двух других элементов абстрактного характера (*Devotion* и *Love*); атрибутивные отношения на уровне словосочетаний практически не представлены; синтаксически текст состоит из асиндетонных и полисиндетонных конструкций, часто находящихся в отношениях параллелизма и осложненных приложениями и придаточными определительными с большим количеством ингерентно коннотативных лексических элементов; в роли номинативных единиц в тексте выступают абстрактные понятия в составе олицетворений или местоимения, передающие те же значения (*harp, music*), а также существительные в конкретных значениях, имеющие выраженную библейскую семантику (*the Monarch Minstrel, David’s Lyre, cedars*).

10. George Gordon Byron. Sun of the Sleepless.

Тематика: философская.

Содержание: печальная звезда – солнце бессонных – неспособна разогнать мрак ночи и этим напоминает радость, оставшуюся в воспоминаниях; точно так же воспоминания о счастливом прошлом лишь озаряют своим светом, но не согревают печальное настоящее.

Повествовательные и стилистические характеристики: 8 строк стихотворения содержат развернутое сравнение, которое уточняется за счет приложений и придаточных определительных с большим количеством ингерентно коннотативных единиц (*melancholy, tearful, beam, tremulously*); олицетворение абстрактных понятий (“so gleams the past”, “a night-beam Sorrow watcheth to behold”); коннотативные атрибутивные словосочетания разной структуры (часто с двумя ингерентно коннотативными лексическими элементами: “sun of the Sleepless”, “tearful beam”); контекстуальная антонимия (*distinct – distant, clear - cold*), отсутствие специфически библейской лексики.

11. George Gordon Byron. Herod’s Lament for Mariamne.

Тематика: лирическая.

Содержание: скорбь мужа по убитой по его приказу жене, его тоска и раскаяние.

Повествовательные и стилистические характеристики: последовательность семантически параллельных развернутых структур с восклицательными предложениями (“And I have earned those tortures well, / Which unconsumed are still consuming!”) и риторическими вопросами (“And is she dead? – and did they dare / Obey my Phrenzy’s jealous raving?”), ингерентно коннотативная лексика на уровне отдельных слов (*bled’st, bleeding, remorse, rage*) и атрибутивных словосочетаний (*wild Remorse, Phrenzy’s jealous raving, murdered love*), значительное число абстрактных понятий как основа олицетворений (“My Wrath but doomed my own despair”, “though Heaven were to my prayer unhidden”), малая метафоричность; отсылки к «вертикальному контексту» за счет использования лексики библейского характера (*Heaven, prayer, smote, soul, Judah’s stem*); асиндетон и полисиндетон как преобладающие синтаксические модели.

12. George Gordon Byron. Were my bosom as false as thou deem'st it to be.

Тематика: патриотическая.

Содержание: лирический герой в монологе, обращенном к иноверцу-победителю, выражает готовность погибнуть за истинную веру.

Повествовательные и стилистические характеристики: параллельные утверждения, содержащие значительное число ингерентно коннотативных элементов (*bosom, false, deem’st, wander, abjuring, creed, efface, curse, crime*); метафорика, олицетворения, коннотативные атрибутивные словосочетания практически отсутствуют; контекстуальная синонимия и антонимия (“If an Exile on earth is an Outcast on high”); отсылки к «вертикальному контексту» за счет использования лексики библейского характера (*Galilee, earth, faith*); асиндетон и полисиндетон.

13. George Gordon Byron. Bright be the place of thy soul!

Тематика: философская.

Содержание: прощание с неназванным усопшим, человеком чрезвычайно достойным, уверенность в его грядущем воссоединении с Господом и отказ от траура, ибо в уходе блаженных нет трагизма.

Повествовательные и стилистические характеристики: параллельные утверждения, содержащие ингерентно коннотативные элементы в значительном количестве (*lovelier, soul, spirit, mortal, the blessed*); метафоры, олицетворения как конкретных предметов, так и абстрактных понятий, коннотативные атрибутивные словосочетания практически отсутствуют; неочевидные контекстуальные синонимия (“young flowers and an evergreen tree”, *Cypress - Yew*) и антонимия (*young flowers - Cypress*), основанные на отсылках к «вертикальному контексту» за счет использования лексики библейского характера; асиндетон и полисиндетон.

14. George Gordon Byron. I speak not, I trace not, I breathe not thy name.

Тематика: лирическая.

Содержание: расставание лирического героя с возлюбленной при обстоятельствах общественного ostracism, готовность героя принять на себя всю вину за ситуацию и подарить любимой покой.

Повествовательные и стилистические характеристики: активнейшее использование семантического и синтаксического параллелизма между строфами, строками внутри строфы (“But the tear which now burns on my cheek may impart / The deep thought that dwells in that silence of heart”) и компонентами отдельных строк (“There is grief in the sound – there were guilt in the fame”), исключительно асиндетонные и полисиндетонные конструкции, инверсия (“Oh! thine be the gladness, and mine be the guilt”), отмеченные акустической маркированностью, редкая контекстуальная синонимия (*days – moments, grief – guilt, sweet - swift*) и частотная контекстуальная антонимия (*stern – humble, gladness – guilt, joy – bitterness, sorrow – love, turn – fix, reward - reprove*), метафорика (“the heart which I bear shall expire undebased”), атрибутивные отношения минимизированы и переданы с помощью ингерентно (*bitterest blackness*) и адгерентно коннотативных прилагательных (*deep thought*) преимущественно в предикативной функции (“stern

“.../ and humble /.../ my soul /.../ shall be”) или придаточных определительных, воспроизводимые ингерентно коннотативные конкретные и абстрактные существительные в составе олицетворений (ср. приведенные выше цитаты, содержащие существительные *tear* и *heart*); отсутствие специфически библейской лексики.

15. George Gordon Byron. In the valley of waters we wept o'er the day.

Тематика: патриотическая.

Содержание: поражение лирического героя и его сограждан в бою, тщетная попытка захватчиков получить воспевание от побежденных, которые готовы прославлять только своего Бога.

Повествовательные и стилистические характеристики: перечисление последовательности действий, выраженных в основном ингерентно и адгерентно коннотативными глаголами (“In the valley of the waters we wept o'er the day / When the host of the stranger made Salem his prey, / And our heads on our bosoms all droopingly lay”, “The song they demanded in vain — it lay still / In our souls as the wind that died on the hill”); асиндетон и полисиндетон (последний в том числе на уровне противительных предложений с метафорическими оборотами в своем составе: “They called for the harp — but our blood they shall spill / Ere our right hand shall teach them one tone of our skill); ингерентно коннотативная лексика, в том числе отсылающая к библейскому «вертикальному контексту» (*host*, *Salem*, *souls*, *God*, *glory*); метафоры (“And our hearts were so full of the land far away”) , конкретные существительные в составе олицетворений (“The song they demanded in vain — it lay still / In our souls as the wind that died on the hill”); коннотативные атрибутивные словосочетания практически отсутствуют.

Проанализированные выше стихотворения Джорджа Гордона Байрона демонстрируют большее разнообразие в своей повествовательной организации, чем обсуждавшиеся до этого тексты Томаса Мура. Тематически эти стихотворения Байрона также более разнообразны, но на стилистическом и лингвопоэтическом уровне, например, патриотические тексты оказываются совершенно различными, что лишний раз подтверждает вторичность

тематических и содержательных характеристик при проведении лингвопоэтической классификации материала.

Тексты №№9-10 отчетливо противопоставлены по наличию в них развития абстрактной мысли и по способу использования коннотативных единиц (метафоры и сравнения как основа повествования, что дает основание отнести эти тексты к рассуждению) текстам №№ 11-15, в которых названные характеристики отсутствуют. В свою очередь текст №15 по наличию в нем четкой описательной составляющей и сниженной абстрактности может быть противопоставлен текстам №№11-14, которые проявляют значительное сходство со стихотворениями Томаса Мура (№№1-8) по своей общей риторической направленности и усилительной природе содержащихся в них утверждений. По этой причине тексты №№11-14 могут быть отнесены к повествовательному типу «волеизъявление», а текст № 15 – к описанию.

Варьирование внутри типов в стихотворениях Байрона проявляется в несколько большей коннотативности и синтаксической сложности текста №10 по сравнению с текстом №9, в большем акценте на отдельные коннотативные лексические элементы в текстах №12 и №14 в отличие от выраженной роли коннотативных словосочетаний в текстах №11 и №13. От волеизъявительных стихотворений Томаса Мура байроновские тексты №№11-13 отличаются среди прочего актуальностью «вертикального контекста», который в «Ирландских мелодиях» задействуется лишь эпизодически. В предварительном плане возможно отнести стихотворения №11 и №13 к ассоциативному волеизъявлению, а тексты №12 и №14 к гномическому волеизъявлению, так как по своим базовым характеристикам они сходны со стихотворениями Томаса Мура, отнесенными нами к соответствующим разновидностям волеизъявления. Вариантов волеизъявления, акустически маркированных на сверхсегментном уровне, среди проанализированных текстов обнаружено не было (сегментная маркированность представлена в тексте №14), однако это не означает, что Байрону в принципе несвойственно задействование потенциальных свойств данного уровня

организации текстов (примеры, приводившиеся в 3 главе, свидетельствуют об обратном).

Результаты проведенного выше анализа нуждаются в более глубокой проработке применительно ко всему обсуждаемому материалу, и именно этому будут посвящены последующие разделы настоящей диссертации, где будут рассмотрены другие стихотворения Томаса Мура и Джорджа Гордона Байрона с целью выявления их устойчивых лингвопоэтических характеристик с точки зрения их принадлежности к разным повествовательным типам и разновидностям внутри этих типов, а также черты сходства и черты различия между «Ирландскими мелодиями» и «Еврейскими мелодиями» в повествовательном и лингвопоэтическом планах.

4.3. Повествовательный тип «описание»

Стихотворения, принадлежащие к данному повествовательному типу, по отношению к общему числу входящих в циклы текстов немногочисленны у Томаса Мура (16 из 124 стихотворений, то есть меньше 13%) и более частотны у Байрона (8 из 31 стихотворения, то есть около 25%), хотя в силу малого объема «Еврейских мелодий» количество описательных текстов в них уступает «Ирландским мелодиям».

В «Ирландских мелодиях» наличествует 8 текстов с выраженной сюжетной линией, которой не сопутствуют какие-либо отвлеченные комментарии. Эти тексты не лишены коннотативности, но сложные ассоциативные связи в них отсутствуют, а одиночные стилистически маркированные элементы нередко повторяются и в целом оказываются воспроизводимыми, что придает содержащим их текстам своего рода фольклорный характер. К этой группе, например, относится стихотворение “Eveleen's Bower”:

“Oh! weep for the hour,
 When to Eveleen's bower,
 The Lord of the Valley with false vows came;
 The moon hid her light,
 From the heavens that night,
 And wept behind her clouds o'er the maiden's shame /.../” [189: 439].

Стихотворение о том, как одиноко живущая невинная девушка была обещана в ночи владельцем хозяйном здешних мест, по содержанию совершенно прозрачно. Свидетелями позора девушки выступают небеса, луна,

облака и сама ночь, и соответствующие существительные в составе олицетворений употребляются в каждой из четырех строф стихотворения (выше была процитирована первая строфа). Подобное использование существительных *heavens, moon, clouds, night* является весьма частотным в английской поэтической традиции, и сама их воспроизводимость воспринимается как значимое, хотя и не требующее специальной интерпретации лингвопоэтическое свойство текста. В тексте отсутствует синонимия, но наличествуют лексические повторы, которые в стихотворении иной повествовательной направленности воспринимались бы как признак недостатка должной поэтической техники у автора текста, но которые в данной ситуации способствуют созданию фольклорного колорита. Атрибутивные отношения в тексте сведены к минимуму, и на несколько оригинальных коннотативных атрибутивных словосочетаний (*maiden's shame, vestal flame*) приходится, с одной стороны, ряд нейтральных словосочетаний (*narrow path-way, deep print, white snow*) и, с другой стороны, несколько клишированных (*cold moon, fair Eveleen*). Повествование строится на асиндетонных и полисиндетонных конструкциях, которые несколько раз уточняются придаточными времени, но синтаксическое выражение причинно-следственных связей в тексте отсутствует. Подобная простота лексической и синтаксической организации текста несколько компенсируется актуализацией потенциальных свойств просодического уровня (необычная схема рифмовки ААВССВ, чередование двустопных амфибрахия и анапеста в строках 1-2 и 4-5 каждой строфы с четырехстопным анапестом с элементами дольника в строках 3 и 6).

Аналогичные характеристики обнаруживаются в стихотворениях “By That Lake, Whose Gloomy Shore”, “You Remember Ellen”, “The Mountain Sprite”, “Song of Innisfail”, “St. Senanus and the Lady”, “The Wine-Cup Is Circling”, которые по этой причине можно объединить с помощью термина «экспрессивное описание», с последующим уточнением их содержательной специфики (фольклорность). К этой же лингвопоэтической разновидности следует отнести подробно разбиравшееся в параграфе 4.1 стихотворение «She Is Far From the Land», которое

также являет собой пример экспрессивного описания, но в силу отсутствия фольклорной составляющей повествование в нем кажется весьма прямолинейным.

Несколько иное впечатление производит на читателя другое стихотворение фольклорного характера, которое по своим языковым и содержательным свойствам выходит за рамки экспрессивного описания:

«Rich and rare were the gems she wore,
And a bright gold ring on her wand she bore;
But, O, her beauty was far beyond
Her sparkling gems or snow-white wand.

“Lady! dost thou not fear to stray,
So lone and lovely, through this bleak way?
Are Erin’s sons so good or so cold
As not to be tempted by woman or gold? /.../”» [189:433].

Включение в текст стихотворения диалога между девушкой и рыцарем дополнительно усиливает сюжетность и описательность текста, но по сравнению с предыдущей группой текстов стихотворений тематика здесь оказывается несколько более абстрактной: в конечном итоге речь идет о благородстве ирландцев, которые не посягнут ни на честь, ни на богатство гуляющей в пустынном месте без провожатых девушки. Стилистические контрасты между авторской речью и речью персонажей отсутствуют, частотны инверсии и повторы, метафоричность минимальна, асиндетон и полисиндетон являются единственными вариантами синтаксической организации, грамматические основы в стихотворении практически везде представлены личными местоимениями или одушевленными существительными и глаголами, лишенными абстрактности. При этом в стихотворении присутствуют существительные с конкретным значением,

не являющиеся частотными в повседневной речи в силу относительной экзотичности называемых с их помощью предметов (*gems, wand*), но повторяющиеся в самом тексте в сочетании с прилагательными, которые значимы в первую очередь семантически, а в метасемиотическом плане лишь усиливают значение субстантивного компонента (*rich are rare gems, bright gold ring, sparkling gems, snow-white wand*). Возможная синонимия из текста сознательно устранена и заменена повтором (ср. “As not to be tempted by woman or gold” и “For though they love woman and golden store”), что характерно для фольклорных литературных произведений. Другой оригинальный языковой чертой текста оказывается использование абстрактных ингерентно коннотативных существительных (*alarm, harm, honour, virtue*) и воспроизводимых адгерентно коннотативных сочетаний формально-книжного плана (*fear to stray, fell not the least alarm, offer harm, rely upon Erin’s honour and Erin pride*), чье появление обусловлено относительно абстрактной тематикой беседы между девушкой и рыцарем и неторопливо-возвышенным характером этой беседы.

Повторы, отсутствие синонимии, малая метафоричность, отсутствие уточняющих оборотов, асиндетон и полисиндетон как основа повествования могут рассматриваться как наиболее существенные лингвопоэтические особенности и данного стихотворения, и всех других примеров описательных текстов, которые обсуждались выше и в которых стилистический потенциал языка используется весьма ограниченно и избирательно ради создания безыскусности и простоты, составляющих неповторимый фольклорный колорит текстов. Однако помимо этих инвариантных характеристик в стихотворении «Rich and rare were the gems she wore» наблюдаются черты, не обнаруживавшиеся в примерах экспрессивного описания: использование малочастотных лексических единиц с конкретными значениями, ингерентно коннотативные абстрактные понятия в составе суждений гномического характера, воспроизводимые адгерентно коннотативные сочетания формального плана, тенденция к периодической экспликации причинно-следственных связей. Все это

свидетельствует об усложнении лингвопоэтических свойств данного текста и заставляет отнести его к иной повествовательной разновидности – гномическому описанию.

Столь же сюжетным, но несколько более сложным по своей языковой организации оказывается стихотворение “*Ill Omens*”:

“When daylight was yet sleeping under the billow,
 And stars in the heavens still ling'ring shone,
 Young Kitty, all blushing, rose up from her pillow,
 The last time she e'er was to press it alone.
 For the youth whom she treasur'd her heart and her soul in,
 Had promis'd to link the last tie before noon;
 And when once the young heart of a maiden is stolen,
 The maiden herself will steal after it soon /.../” [189:446].

Здесь описание действий и ситуаций сопровождается уточняющими комментариями развернутого характера через использование придаточных предложений разных типов, асиндетон и полисиндетон перестают быть единственными средствами синтаксической связи, число невоспроизводимых ингерентно коннотативных элементов растет, равно как и количество оригинальных адгерентно коннотативных словосочетаний. Метафорика по-прежнему минимизирована, но каждая из трех строф завершается двумя строками, представляющими собой развернутые гномические речения с абстрактными существительными, которые в полной мере реализуют свой семантический и метасемиотический потенциал и выполняют гномическую лингвопоэтическую функцию, в отличие от остальных частей стихотворения, где преобладают конкретные существительные или личные местоимения. Названные характеристики сближают это стихотворение с текстом «*Rich and rare were the gems she wore*» (различия между ними кроются в первую очередь в несходстве

тематики и просодической организации) и придают ему большую смысловую и языковую сложность по сравнению с примерами экспрессивного описания. Этим обусловлена необходимость его терминологического отграничения от последних и объединения с другими аналогичными текстами с помощью термина «гномическое описание». К этому же разряду следует отнести стихотворение «'Twas One Of Those Dreams», сходное с «Ill Omens» и с «Rich and rare were the gems she wore» на повествовательном уровне и по стилистическим характеристикам, но несколько отличающееся от них по тематике (в плане меньшей конкретности содержания).

Схожими чертами в стилистическом плане также обладают стихотворения “The Fortune-Teller”, “I Have a Secret to Tell Thee”, “The Origin of the Harp”, “There Are Sounds of Mirth”, “Oh, Ye Dead!”. Эти пять стихотворений обладают выраженным мистическим характером и таким образом по тематическому параметру противопоставляются предыдущим трем. Отметим еще раз, что варьирование внутри данной разновидности обеспечивается не только на содержательном, но и на акустическом уровне: на фоне остальных 5 текстов (теперь уже включая «'Twas One Of Those Dreams» и “Ill Omens”), написанных трехсложными размерами с регулярным чередованием амфибрахия и анапеста или дактиля и анапеста, выделяются 1) стихотворение “I’ve a Secret To Tell You”, в котором использован анапест с элементами дольника, и 2) стихотворение “Oh, Ye Dead”, которое отличается еще более сложной ритмической организацией (каждая из двух строф стихотворения сочетает пятистопный анапестический дольник в строках 1, 2, 5, 8 и трехстопный ямб 3, 4, 6, 7). Что же касается уточняющих комментариев, общего усиления коннотативности (в том числе и на уровне адгерентно коннотативных элементов), синтаксического разнообразия, то здесь между группой «мистических» и «немистических текстов» наблюдается фундаментальное подобие, что позволяет объединить их с помощью термина «гномическое описание».

Наличие или отсутствие фольклорной или мистической составляющей в описательных стихотворениях из цикла «Ирландские мелодии» имеет определенную аналогию с наличием или отсутствием отсылок к библейскому «вертикальному контексту» в «Еврейских мелодиях».

Стихотворение Байрона “Vision of Belshazzar” по своим общим лингвопоэтическим характеристикам аналогично первой группе обсуждавшихся выше текстов Томаса Мура, которые были отнесены к экспрессивному описанию. Различие здесь заключается только в тематике, не связанной с трагическими событиями в «Ирландских мелодиях» и сопряженной со зловещим трагизмом в «Еврейских мелодиях»:

“The King was on his throne,
 The Satraps throng'd the hall:
 A thousand bright lamps shone
 O'er that high festival.
 A thousand cups of gold,
 In Judah deem'd divine --
 Jehovah's vessels hold
 The godless Heathen's wine!” [164:80].

Существительные с конкретными значениями и глаголы аналогичного плана как основа повествования, ингерентно коннотативные элементы воспроизводимого и усилительного характера и подавление метафорического начала как базовая стилистическая характеристика лексического уровня, полисиндетон и асиндетон как основной способ синтаксического оформления текста позволяют отнести это стихотворение к экспрессивному описанию. Помимо данного стихотворения в «Еврейских мелодиях» наличествуют еще два текста экспрессивно-описательного плана, не содержащие библейских аллюзий: стихотворения “Francisca” и “It Is the Hour”. Ср.:

“It is the hour when from the boughs
 The nightingale's high note is heard;
 It is the hour -- when lover's vows
 Seem sweet in every whisper'd word;
 And gentle winds and waters near,
 Make music to the lonely ear /.../” [164: 79].

Процитированное выше стихотворение (“Francisca”) содержит значительное число нейтральных глаголов: *walks, sits, listens, expects, beats, whispers, returns, meet*. Немногочисленные «книжные» глаголы (*gaze, winds, heaves*) использованы в общеязыковом значении в неконнотативных словосочетаниях. Большая часть существительных являются конкретными, которые практически лишены какой-либо коннотативности: *shadow, night, light, flower, nightingale, tale, step, cheek, heart, voice, leaves, moment, feet*. Однако стихотворение также содержит некоторое количество ингерентно коннотативных лексических элементов: в частности, обладающих книжной окрашенностью (*bower, foliage, blush, bosom, lover*).

Синонимии в данном произведении нет, а, на первый взгляд, антонимическая пара *night / light* в первых двух строках («Francisca walks in the shadow of night, / But it is not to gaze on the heavenly light») лишь кажется таковой, поскольку *heavenly light* является по сути стилистически маркированным синонимом слова *stars*; таким образом идея о наличии антонимии снимается.

Метафоры в данном стихотворении немногочисленны (*shadow of night* и *heavenly light*). Гораздо шире представлены олицетворения: *ear expects, cheek grows pale, heart beats, voice whispers, blush returns, bosom heaves*. Однако важно отметить, что подавляющее большинство этих стилистических средств оказываются клишированными, они часто встречаются не только у самого Байрона или в английской поэзии, но и в мировой литературе (см., например, у М.Ю.Лермонтова «Чтоб дыша вздымалась тихо грудь»), а многие из выделенных выражений являются общеупотребительными и обнаруживаются в повседневной

речи. В результате их экспрессия, а вместе с тем и выразительность всего стихотворения, представляется достаточно скромной. Все это свидетельствует о тенденции к автоматизации речеупотребления и о реализации в тексте на уровне лексических единиц преимущественно экспрессивной лингвопоэтической функции.

К тому же выводу можно прийти и при рассмотрении атрибутивных словосочетаний, использованных автором (*heavenly light, blowing flower, soft tale, thick foliage, rustling leaves*). В основном атрибутивный компонент выступает в роли простого усилителя, т.е. реализует экспрессивную функцию, а речеупотребление прилагательных в целом характеризуется автоматизацией.

Стихотворение состоит из сложных предложений, часто с параллельными анафорическими конструкциями: *But it is not to gaze on the heavenly light –/ But if she sits in her garden bower*. Также привлекают внимание последние строки стихотворения, являющиеся сложным бессоюзным предложением, в состав которого входят в том числе и неполносоставные простые предложения, служащие, по-видимому, для выражения быстроты сменяющих друг друга действий: «*There winds a step through the foliage thick,/ And her cheek grows pale – and her heart beats quick. /There whispers a voice thro' the rustling leaves,/ And her blush returns – and her bosom heaves. /A moment more – and they shall meet –/ 'Tis past – her Lover's at her feet*».

Схема рифмовки (AABVCCDDEEFF) не отличается оригинальностью, но ее непритязательность компенсируется сложностью ритмической организации стихотворения, где наблюдается использование всех существующих трехсложных размеров или их вариантов в виде дольника, а также применение ямба. Как и в аналогичных ситуациях, рассмотренных выше, возникает впечатление, что автор прибегает к такой акустической схеме ради компенсации относительной простоты смысловых свойств стихотворения.

Более сложным в лингвопоэтическом плане оказывается другое описательное стихотворение на библейскую тематику («The Destruction of Sennacherib»):

“The Assyrian came down like the wolf on the fold,
 And his cohorts were gleaming in purple and gold;
 And the sheen of their spears was like stars on the sea,
 When the blue wave rolls nightly on the Galilee” [164:81].

Появление сравнительных оборотов, усложнение синтаксиса в сторону экспликации причинно-следственных связей при сохранении выраженной ингерентной коннотативности элементов сближает это и еще 3 стихотворения (“We Sate Down and Wept By the Waters Of Babel”, “In the Valley of Waters”, “The Wild Gazelle”) с группой стихотворений Томаса Мура, объединенной с помощью термина «гномическое описание». Различие между аналогичными разновидностями описания в анализируемых стихотворных циклах заключается в более интенсивном использовании ингерентно коннотативной лексики в произведениях Байрона, обусловленной общей ориентацией цикла на библейский прототип, и в меньшем варьировании его текстов на акустическом уровне по сравнению с «Ирландскими мелодиями».

Другое стихотворение – отчетливо небиблейское по своему содержанию – отличается яркой коннотативностью и должно быть выделено в особый подтип, который можно обозначить как ассоциативное описание:

“She walks in beauty like the night
 Of cloudless climes and starry skies,
 And all that's best of dark and bright
 Meet in her aspect and her eyes;
 Thus mellowed to the tender light
 Which heaven to gaudy day denies /.../” [164:77].

На языковом уровне текст оказывается неожиданно более сложным и разнообразным, чем это свойственно описательному повествовательному типу. Сравнение героини с ночью (“She walks in beauty like the night”) через коннотативное атрибутивное словосочетание структуры “существительное + of + существительное”, осложненное однородностью и употреблением экспрессивных прилагательных в качестве определений ко второму и третьему существительным (the night of cloudless climes and starry skies); субстантивация прилагательных “dark” и “bright”, придающая тексту абстрактность и коннотативность; два другие коннотативные атрибутивные словосочетания “tender light” и “gaudy day”, а также еще две пары однородных членов соответственно антонимического (“dark и bright”) и синонимического плана (“in her aspect and her eyes”) – таков перечень стилистических приемов, употребленных Байроном в одной лишь первой строфе стихотворения.

Вторая строфа начинается с двух однородных подлежащих, употребленных в составе олицетворения, причем существительные, выступающие в роли подлежащих, находятся в отношениях контекстуальной антонимии (“shade” явно противопоставлено “ray”), а в продолжении читатель сталкивается с коннотативными глаголами “impair” и “lighten”, с коннотативными атрибутивными словосочетаниями “nameless grace” и “thoughts serenely sweet” (в последнем случае экспрессия усиливается благодаря постпозитивному употреблению прилагательного и определяющего его наречия). Завершается предложение 1) однородными коннотативными прилагательными в рамках составного именного сказуемого, грамматическая часть которого (соответствующая форма глагола “to be”) опущена, что создает дополнительный экспрессивный эффект и 2) сложным существительным dwelling-place, использованном в составе метафоры.

Третья строфа стихотворения также чрезвычайно богата коннотативными элементами. Она начинается с однородных обстоятельств, которые далее определяются тремя коннотативными однородными прилагательными, после чего

следуют однородные подлежащие, сопровождаемые короткими придаточными определительными и включенные в состав олицетворения, поскольку они сочетаются с глаголом tell; далее следуют абстрактное коннотативное существительное “goodness” и 2 развернутых приложения (также с коннотативными элементами в своем составе).

Синтаксически текст стихотворения также весьма специфичен. Все 3 строфы, состоящие из 6 строк, представляют собой сложные предложения, совпадающие по объему с каждой из строф. И если для первой строфы характерна свойственная описательному повествовательному типу паратактическая организация, то во второй строфе за главным предложением следуют два придаточных определительных, занимающие четыре строки, а в третьей строфе главное предложение предваряется двумя строками обстоятельственного оборота, и вся строфа завершается двумя строками приложения. Такой синтаксис был бы естественен для рассуждения, но Байрон здесь отступает от неписанных правил и создает текст, в лексическом и синтаксическом плане создающий яркую и запоминающуюся картину, своего рода портрет прекрасной женщины, и торжественность стиля, которая достигнута за счет использованных перечисленных выше языковых средств, вполне соответствует задаче создания памятного образа.

Подводя итог сказанному в настоящем разделе, следует обратить внимание на относительную немногочисленность и при этом неоднородность описательных стихотворений в «Ирландских мелодиях» и в «Еврейских мелодиях». В стихотворном цикле Томаса Мура выделяются экспрессивное и гномическое описание, представленные равным числом текстов (8 и 8). Описательные стихотворения Байрона подразделяются на экспрессивное описание (3 текста), гномическое описание (4 текста) и ассоциативное описание (1 текст).

Наличие или отсутствие сюжетной (фольклорной или мистической) составляющей или соотнесенности с библейским контекстом, с одной стороны, и большая или меньшая степень интенсивности и разнообразия в использовании

стилистически маркированных единиц, с другой стороны, позволяют провести аналогии между некоторыми стихотворениями Томаса Мура и Джорджа Гордона Байрона и противопоставить эти стихотворения другим группам аналогичных текстов. В лингвопоэтическом плане данные группы текстов характеризуются значительной степенью подобия и демонстрируют высокую степень поэтического мастерства их создателей, их способность варьировать использование языковых средств в рамках текстов, принадлежащих к одному и тому же повествовательному типу. Уникальность каждого конкретного стихотворения определяется уже его тематической спецификой, которая иерархически оказывается ближе непосредственно к эмпирическому уровню восприятия текстов в отличие от их более абстрактных лингвопоэтических повествовательных характеристик.

4.4. Повествовательный тип «рассуждение»

От стихотворений, принадлежащих к повествовательному типу «рассуждение», читатель не ожидает простоты и незамысловатости. Рассуждение предполагает углубление в обсуждаемый предмет, и относительная сложность используемых языковых средств служит созданию дополнительных смысловых планов, которые должны обогатить текст и сообщить ему особые лингвопоэтические свойства.

Однако при ознакомлении с «Ирландскими мелодиями» читатель не без удивления обнаруживает в рамках повествовательного типа «рассуждение» примеры текстов, аналогичных по своим лингвопоэтическим свойствам экспрессивному волеизъявлению (разумеется, исключая общую повествовательную ориентацию текстов). Ср.:

«Lesbia hath a beaming eye,
 But no one knows for whom it beameth;
 Right and left its arrows fly,
 But what they aim at no one dreameth.
 Sweeter 'tis to gaze upon
 My Nora's lid, that seldom rises;
 Few her looks, but every one,
 Like unexpected light surprises!
 Oh, my Nora Creina dear,
 My gentle, bashful Nora Creina,

Beauty lies

In many eyes,

But love in yours, my Nora Creina» [189: 453] (цитируется первая из трех строк стихотворения).

Словочетания наподобие атрибутивного “beaming eye”, фигурирующего в первой строке стихотворения, ожидаемы и предсказуемы в текстах описательного характера, однако дальше данное конкретное словосочетание получает совершенно неожиданное развитие во второй строке за счет уточнения “But no one knows for whom it beameth” и благодаря появлению в третьей строке метафоры “Right and left its [beaming eye’s] arrows fly”. Метафора не отличается избыточной сложностью, но в совокупности со сравнительным оборотом «Few her looks, but every one, / Like unexpected light surprises» она придает содержащему ее короткому отрывку иную повествовательную ориентацию по сравнению с описательными стихотворениями, в которых адрегентная коннотативность и метафоричность представлены значительно скромнее, если вообще представлены.

То же самое впечатление возникает при чтении стихотворения «While Gazing On The Moon's Light»:

«While gazing on the moon's light,

A moment from her smile I turn'd,

To look at orbs, that, more bright,

In lone and distant glory burned.

But too far

Each proud star,

For me to feel its warming flame;

Much more dear,

That mild sphere,

Which near our planet smiling came;

Thus, Mary, be but thou my own;
 While brighter eyes unheeded play,
 I'll love those moonlight looks alone,

That bless my home and guide my way» [189: 453] (цитируется первая из двух стрóf стихотворения).

Воспроизводимые коннотативные словосочетания наподобие “moon’s light” и “brighter eyes” и поэтизмы (*orbs*) сочетаются в данном отрывке с оригинальными коннотативными элементами (“lone and distant glory”, “proud star”, “warming flame”, “mild sphere”), а затем в финальных строках через лексический повтор оказываются включенными в развернутое сравнение, составляющее основную идею протипцированных строк. Ничего подобного в описательных стихотворениях не наблюдалось, что говорит об иной повествовательной принадлежности цитируемого отрывка.

Наличие в этих текстах изолированной ингерентно коннотативной воспроизводимой лексики и акустической маркированности роднит эти тексты с соответствующими вариантами описания и волеизъявления, но 1) включение в поэтический контекст метафор и сравнений как семантически значимых составляющих повествования, а не как простых усилителей, 2) присутствие в стихотворениях уточняющих коннотативных оборотов и 3) несводимость синтаксиса к полисиндетону и асиндетону, а также 4) развитие мысли на уровне причинно-следственных связей, а не приведение набора параллельных утверждений приводят исследователя к мысли о том, что в этих случаях он имеет дело с экспрессивной разновидностью рассуждения.

Примеры экспрессивного рассуждения у Томаса Мура немногочисленны: всего 7 текстов из 47 стихотворений, которые могут быть отнесены к данному повествовательному типу. В «Еврейских мелодиях» экспрессивное рассуждение отсутствует, что в полной мере объясняется спецификой стихотворного цикла Байрона, общий торжественный тон которого предполагает определенную

маркированность и метафоричность текстов, принадлежащих к данному повествовательному типу.

Более пространные и мотивированные варианты рассуждения обнаруживаются в текстах наподобие стихотворений “I Saw From the Beach”, “It Is Not the tear At this Moment Shed”, “No, Not More Welcome”, “One Bumper At Parting” и многих других; ср.:

«No, not more welcome the fairy numbers
Of music fall on the sleeper's ear,
When half-awaking from fearful slumbers,
He thinks the full choir of heaven is near,--
Than came that voice, when, all forsaken.
This heart long had sleeping lain,
Nor thought its cold pulse would ever waken

To such benign, blessed sounds again» [189: 470] (цитируется первая из четырех строф стихотворения).

Развитие мысли не только за счет отдельных воспроизводимых или невоспроизводимых ингерентно коннотативных единиц, но и с помощью оригинальных адрегентно коннотативных элементов, наличие метафорического начала и несводимость текста к цепочке параллельных утверждений побуждают нас отнести этот текст и ему подобные к рассуждению, но не к его экспрессивной, а гномической разновидности. Данное стихотворение выделяется на фоне примеров экспрессивного рассуждения благодаря развернутости базовой синтаксической конструкции, которая распространяется на всю строфу в виде сравнительного оборота, состоящего из двух частей по 4 строки в каждой и благодаря отсутствию в нем случаев автоматизации речеупотребления и использования стилистически маркированных языковых единиц в роли простых усилителей.

Гномическое рассуждение – наиболее многочисленная разновидность в рамках обсуждаемого повествовательного типа, поскольку она насчитывает 30 стихотворений. Разумеется, это не означает, что Томас Мур написал 30 совершенно идентичных произведений. Варьирование внутри данной разновидности осуществляется как на уровне языковой организации, когда в качестве базовых конституирующих параметров поэтических текстов выступают в разных сочетаниях несколько соотнесенных друг с другом метафор, олицетворения абстрактных понятий или конкретных предметов, так и на уровне тематических характеристик, поскольку гномическое рассуждение в «Ирландских мелодиях» включает в себя стихотворения философского плана, любовную лирику и тексты патриотического характера. Если учесть присущую Томасу Муру виртуозность в использовании потенциальных свойств акустического уровня, то становятся понятными разнообразие стихотворений, принадлежащих к гномическому рассуждению, и невозможность свести лишь их к одной устойчивой модели.

Сочетание метафор и олицетворений абстрактных понятий обнаруживается в известнейшем патриотическом стихотворении из первой книги «Ирландских мелодий» “The Harp That Once Through Tara's Hall”:

“The harp that once through Tara's hall
 The soul of music shed,
 Now hangs as mute on Tara's wall
 As if that soul were fled.
 So sleeps the pride of former days
 So glory's thrill is o'er
 And hearts that once beat high for praise
 Now feel that pulse no more /.../” [189: 433].

В данном стихотворении присутствует значительное количество ингерентно коннотативной лексики (*soul, pride, glory, thrill, praise, swell, ruin, freedom*), большая часть которой – абстрактные существительные. Синонимия довольно обширна: *beat / pulse / throb, pride / glory*. В тексте наличествует адгерентно коннотативная лексика («*soul of music*», «*the harp ... shed*» и т.д.), в нем содержатся олицетворения (*harp shed the soul of music, soul were fled, pride sleeps, hearts feel, chord tells, freedom wakes, freedom lives, freedom gives throb*). Последний пример (*freedom gives throb*) за счет дополнения *throb*, входящего, как уже было сказано, в синонимический ряд *beat / pulse / throb*, приобретает переносный, метафорический характер, перекликаясь с существительным *heart* из первой строфы. Среди других метафор можно выделить *soul of music, tale of ruin*.

Весьма специфическое употребление слова «*harp*» – не просто в составе олицетворения, но и в роли своего рода символа (умолкнутая арфа – утратившая былую славу Ирландия) – свидетельствует о качественно ином способе организации повествования по сравнению как с экспрессивной разновидностью рассуждения, так и с разными вариантами описания. Если смысл метафоры становится понятным из минимального контекста в силу необычности сочетаемости слов и употребления их в переносном значении, то символический смысл осознается лишь через более сложные логические операции и в рамках значительно более широкого контекста. Наличие символов в повествовательном типе «описание» малоожидаемо. В повествовательном типе «рассуждение» при первом чтении текста символы могут восприниматься просто как конкретные существительные с оттенком экспрессивности, и лишь по окончании чтения всего произведения становится очевиден их более глубокий смысл и выясняется их лингвопоэтическая специфика (актуализация потенциальных свойств соответствующих единиц, выполняющих гномическую функцию).

В анализируемом стихотворении одинаково часто встречаются атрибутивные словосочетания структуры «прилагательное + существительное» (*chiefs and ladies bright, former days, heart indignant*) и словосочетания, построенные

по модели «существительное + of + существительное» (*soul of music, pride of days, harp of Tara, tale of ruin*). Имеются также случаи использования модели «существительное в притяжательном падеже + существительное» (*Tara's hall, glory's thrill*).

Синтаксически стихотворение характеризуется наличием сложных предложений, содержащих описательные обороты, сравнительные придаточные («The harp that once through Tara's Hall/ The soul of music shed,/ Now hangs as mute on Tara's wall/ As if that soul were fled»). Кроме того, встречаются сложные бессоюзные предложения («No more to chiefs and ladies bright,/ The harp of Tara swells;/ The chord alone, that breaks at night,/ Its tale of ruin tells»), части которых сопровождаются придаточными определительными и осложнены инверсией. В составе сложного предложения могут встречаться и анафоры («So sleeps the pride of former days/ So glory's thrill is o'er/And hearts that once beat high for praise/ Now feel that pulse no more»). Таким образом, и по лексическим, и по синтаксическим характеристикам данная разновидность текстов («гномическое рассуждение») отличается значительно более оригинальной языковой организацией, чем экспрессивное рассуждение.

Примером текстов, повествовательную основу которых составляет олицетворение абстрактных понятий, может послужить лирическое стихотворение «Has Sorrow Thy Young Days Shaded»:

«Has sorrow thy young days shaded
As clouds o'er the morning fleet?
Too fast have those young days faded,
That even in sorrow were sweet?
Does Time with his cold wing wither
Each feeling that once was dear?
Come, child of misfortune! come hither,

I'll weep with thee, tear for tear /.../» [189: 469] (цитируется первая из четырех строф стихотворения).

Аналогичным образом можно охарактеризовать и стихотворение «Love and the Novice»:

"Here we dwell, in holiest bowers,
Where angels of light o'er our orisans bend;
Where sighs of devotion and breathings of flowers
To heaven in mingled odour ascend.
Do not disturb our calm, oh Love!
So like is thy form to the cherubs above,

It well might deceive such hearts as ours /.../" [189: 458] (цитируется первая из трех строф стихотворения).

Актуализация свойств акустического уровня обнаруживается в следующем примере:

«Nay, tell me not, dear, that the goblet drowns
One charm of feeling, one fond regret;
Believe me, a few of thy angry frowns
Are all I've sunk in its bright wave yet.
Ne'er hath a beam
Been lost in the stream
That ever was shed from thy form or soul;
The spell of those eyes,
The balm of thy sighs,
Still float on the surface, and hallow by bowl.
Then fancy not, dearest, that wine can steal

One blissful dream of the heart from me;
 Like founts that awaken the pilgrim's zeal,
 The bowl but brightens my love for thee» [189: 457].

Наиболее сложный вариант рассуждения, сходный по своим характеристикам со стихотворением “Oh! Think Not My Spirits Are Always As Light”, обнаруживается в 10 текстах, которые можно объединить с помощью термина «ассоциативное рассуждение». Развернутая метафорика воспринимается как конституирующий параметр для текстов такого рода; ср.:

“In the morning of life, when its cares are unknown,
 And its pleasures in all their new lustre begin,
 When we live in a bright-beaming world of our own,
 And the light that surrounds us is all from within;
 Oh 'tis not, believe me, in that happy time
 We can love, as in hours of less transport we may;
 Of our smiles, of our hopes, 'tis the gay sunny prime,

But affection is truest when these fade away /.../” [189: 461] (цитируется первая из трех строф стихотворения).

Противопоставление юных лет с их беззаботностью и легкостью более зрелым годам в жизни человека, уже умудренного опытом, осуществляется за счет использования в первых 6 строках стихотворения развернутой метафоры (с атрибутивным словосочетанием «the morning of life» в ее основе) в контрасте с метафорическим атрибутивным словосочетанием «hours of less transport» и за счет противопоставления многокомпонентного инвертированного коннотативного атрибутивного словосочетания «the gay sunny prime of our smiles and hopes» с логическим акцентом на существительных в косвенном падеже абстрактному понятию «affection» в последних двух строках. Раскрытию этого контраста служат все остальные элементы высказывания. В тексте отсутствуют случаи

автоматизации речеупотребления, коннотативные элементы в полной мере раскрывают свой семантический и метасемиотический потенциал, и наличие в тексте «простых» лексических единиц, составляющих часть традиционного поэтического арсенала и при этом не наделенных особой инегерентной коннотативностью (*morning, life, pleasures, light, happy, time, smile, hope*), лишь усиливает оригинальность семантического контраста, который создается в стихотворении в том числе и за счет использования этих единиц в нетрадиционных коллокациях. Отметим также безусловную сложность синтаксической организации текста, содержащего ряд придаточных предложений, которые относятся к обстоятельству обороту, усилительную конструкцию, сравнительный оборот и уже упоминавшуюся выше инверсию.

Те же самые характеристики свойственны и стихотворению “*Though Humble the Banquet To Which I Invite Thee*”:

“*Though humble the banquet to which I invite thee,
Thou'lt find there the best a poor bard can command;
Eyes, beaming with welcome, shall throng round, to light thee,
And Love serve the feast with his own willing hand.*

2. *And though Fortune may seem to have turn'd from the dwelling
Of him thou regardest her favouring ray,*

Thou wilt find there a gift, all her treasures excelling,

Which, proudly he feels, hath ennobled his way /.../” [189: 472] (цитируются первые 2 из 5 строф стихотворения).

В тематическом плане примеры ассоциативного рассуждения подразделяются на философскую и любовную лирику. Варьирование на акустическом уровне обеспечивается использованием в одних и тех же стихотворениях разных трехсложных размеров.

Проведенный анализ показывает, что наиболее частотной разновидностью данного повествовательного типа является гномическое рассуждение. На гномическое рассуждение приходится более 60% текстов, входящих в данный повествовательный тип; ассоциативное рассуждение представлено приблизительно в 20% текстов, тогда как 15% приходится на экспрессивное рассуждение.

Те же параметры и термины можно применить и при анализе повествовательного типа «рассуждение» в «Еврейских мелодиях». По сравнению с общим числом аналогичных стихотворений из цикла Томаса Мура количество таких текстов у Байрона невелико (экспрессивное рассуждение отсутствует, в 4 текстах наличествует гномическое рассуждение, в 3 текстах – ассоциативное рассуждение), в статистическом плане «Еврейские мелодии» также отстают от «Ирландских мелодий»: 23% от общего числа стихотворений у Байрона (7 из 31) и чуть меньше 40% у Мура (47 из 124), но с эстетической точки зрения «Еврейские мелодии» едва ли уступают первому из обсуждающихся здесь стихотворных циклов.

Предельно маркированный вариант рассуждения обнаруживается в тексте стихотворения “When Coldness Wraps This Suffering Clay”, где основу повествования составляет цепочка связанных друг с другом оригинальных развернутых олицетворений и метафор; ср.:

«When coldness wraps this suffering clay,

Ah! whither strays the immortal mind?

It cannot die, it cannot stay,

But leaves its darken'd dust behind.

Then, unembodied, doth it trace

By steps each planet's heavenly way?

Or fill at once the realms of space,

A thing of eyes, that all survey? /.../» [164: 80] (цитируется первая из четырех строк стихотворения).

Как и в рассмотренных выше примерах ассоциативного рассуждения из «Ирландских мелодий», в этих 8 строках ключевую роль играет абстрактное понятие «immortal mind», лежащее в основе развернутого олицетворения, а все остальные элементы высказывания подчинены раскрытию мысли о том, что происходит с разумом, покинувшем бренное тело после прекращения физического существования последнего. Стихотворение содержит большее число ингерентно коннотативных элементов, чем рассмотренные примеры ассоциативного рассуждения из «Ирландских мелодий», и несколько проще в синтаксическом плане, поскольку оно состоит из находящихся в отношениях параллелизма риторических вопросов и тяготеет к паратактичности. Однородное перечисление играет в нем существенную роль, чего не наблюдалось в стихотворениях Томаса Мура, принадлежащих к той же разновидности рассуждения.

Аналогичным образом можно охарактеризовать стихотворение “If That High World”:

“If that high world, which lies beyond
 Our own, surviving Love endears;
 If there the cherish'd heart be fond,
 The eye the same, except in tears --
 How welcome those untrodden spheres!
 How sweet this very your to die!
 To soar from earth and find all fears
 Lost in thy light -- Eternity!
 It must be so: 'tis not for self
 That we so tremble on the brink;

And striving to o'erleap the gulf,
 Yet cling to Being's severing link.
 Oh! in that future let us think
 To hold each heart the heart that shares;
 With them the immortal waters drink,
 And soul in soul grow deathless theirs!" [164: 77].

По своей общей философской направленности и по базовым языковым характеристикам (лексическая и синтаксическая организация) ассоциативное рассуждение у Джорджа Гордона Байрона очень похоже на соответствующую разновидность стихотворений Томаса Мура, но ощущения полного лингвопоэтического сходства при сопоставлении названных стихотворений все же не возникает. Обусловлено это среди прочего спецификой акустической организации текстов: торжественность четырехстопного ямба у Байрона резко контрастирует со стремительностью трехсложных размеров Мура, и этот контраст подкрепляется большим единообразием лексических тематических групп в «Еврейских мелодиях» по сравнению с большим метафорическим разнообразием «Ирландских мелодий». Однако наиболее существенными чертами различия оказываются тенденция к паратактичности и более активному применению ингерентно коннотативных элементов у Джорджа Гордона Байрона по сравнению с синтаксической монолитностью и коллокационной оригинальностью текстов Томаса Мура.

Более умеренный вариант данного повествовательного типа – гномическое рассуждение – обнаруживается, например, в стихотворении “Oh! Snatched Away in Beauty’s Bloom”:

“Oh! snatch'd away in beauty's bloom,
 On thee shall press no ponderous tomb;
 But on thy turf shall roses rear

Their leaves, the earliest of the year;
 And the wild cypress wave in tender gloom:
 And oft by yon blue gushing stream
 Shall Sorrow lean her drooping head,
 And feed deep thought with many a dream,
 And lingering pause and lightly tread:
 Fond wretch! as if her step disturb'd the dead!
 Away! we know that tears are vain,
 That death nor heeds nor hears distress:
 Will this unteach us to complain?
 Or make one mourner weep the less?
 And thou -- who tell'st me to forget,
 Thy looks are wan, thine eyes are wet” [164: 78].

Это стихотворение никак не соотносится собственно с библейской тематикой, равно как и другой пример гномического рассуждения из «Еврейских мелодий»:

“I saw thee weep -- the big bright tear
 Came o'er that eye of blue;
 And then methought it did appear
 A violet dropping dew;
 I saw thee smile -- the sapphire's blaze
 Beside thee ceased to shine;
 It could not match the living rays
 That fill'd that glance of thine.
 As clouds from yonder sun receive

A deep and mellow dye,
 Which scarce the shade of coming eve
 Can banish from the sky,
 Those smiles unto the moodiest mind
 Their own pure joy impart;
 Their sunshine leaves a glow behind
 That lightens o'er the heart" [164: 79].

Стихотворение написано с использованием большого количества изначально нейтральных глаголов (*come, appear, smile, saw, shine, match, fill, leave*). Также можно выделить некоторое количество маркированных глаголов (*weep, banish, impart, lighten, cease, receive*). За редким исключением все эти глаголы употреблены в неклишированных и стилистически маркированных коллокациях («*big bright tear came o'er that eyes of blue*», «*sapphire's blaze ...ceased to shine*», «*clouds ... receive a ...dye*» и т.д.). Велико и число конкретных существительных (*tear, eyes, dew, rays, clouds, sun, dye, sky, smiles, heart*), как правило, входящих в состав олицетворений или метафор и употребленных в рамках неклишированных словосочетаний. Среди прилагательных также имеется ингерентно коннотативные единицы (*yonder, mellow, moodiest*). Антонимические отношения в стихотворении выражены слабо и представлены лишь одной парой: это противопоставление «*sapphire's blaze*» и «*living rays that filled that glance of thine*».

Если обратиться к словосочетаниям, использованным в данном произведении, то можно увидеть лишь одно адгерентно коннотативное словосочетание неметафорического характера, а именно *sapphire's blaze*. Оно интересно тем, что *sapphire* здесь не является простым усилителем, но служит примером лингвопоэтической полноценности речупотребления и реализации гномической лингвопоэтической функции. «Сапфир» в общем контексте стихотворения не является лишь видовым вариантом родового понятия

«драгоценный камень», как можно было бы ожидать. В данном случае значимы такие признаки сапфира, как синий цвет и яркий блеск. Именно благодаря этим качествам и стало возможным использование словосочетания *sapphire's blaze* в одном логическом ряду с такими выражениями, как *eye of blue*, *violet dropping dew* и *living rays*. Остальные атрибутивные словосочетания (*big bright star*, *yonder sun*, *deep and mellow dye*, *moodiest mind*) также характеризуются лингвопоэтической полноценностью и выполняют гномическую функцию. Исключением может считаться словосочетание *pure joy*, прилагательное в котором служит скорее простым усилителем, что свидетельствует об автоматизации речеупотребления.

Количество метафор в тексте также довольно значительно (*living rays*, *sunshine of smiles*, *shade of coming eve*). Они отличаются оригинальностью, составляют важную часть повествования и не могут быть исключены из текста без потери смысла. То же самое можно сказать и об олицетворениях: их количество достаточно велико (*tear came*, *blaze couldn't match*, *violet dropping dew*, *rays that filled*, *clouds receive dye*, *shade of coming eve can banish*, *smiles impart joy*), и все они включены в «сюжет» стихотворения, тесно связаны между собой и являются его неотъемлемой частью.

Стихотворение написано сложными предложениями, фактически каждая строфа представляет собой одно предложение, включающее в себя противопоставление или сравнение (вторая строфа полностью построена на сравнении природного явления и впечатления от улыбки). Не отличаясь смысловой сложностью образцов ассоциативного рассуждения, данный текст обнаруживает черты сходства с некоторыми образцами гномического рассуждения из «Ирландских мелодий» (например, «No, not more welcome the fairy numbers») и может быть отнесен к той же разновидности обсуждаемого повествовательного типа.

В «Еврейских мелодиях» имеется образец гномического рассуждения, на первый взгляд, непосредственно соотносящийся с Библией: стихотворение “The

Harp the Monarch Minstrel Swept”, в котором идет речь о царе Давиде и его арфе. Но, возможно, это стихотворение в большей мере связано с «Ирландскими мелодиями», поскольку на его создание, по мнению комментаторов [160; 163; 182], Байрона вдохновило цитировавшееся выше стихотворение Томаса Мура “The Harp That Once Through Tara's Hall”; ср.

“The harp the monarch minstrel swept,
 The King of men, the loved of Heaven,
 Which Music hallow'd while she wept
 O'er tones her heart of hearts had given,
 Redoubled be her tears, its chords are riven!
 It soften'd men of iron mould,
 It gave them virtues not their own;
 No ear so dull, no soul so cold,
 That felt not, fired not to the tone,
 Till David's lyre grew mightier than his throne!
 It told the triumphs of our King,
 It wafted glory to our God;
 It made our gladden'd valleys ring,
 The cedars bow, the mountains nod;
 Its sound aspired to heaven and there abode!
 Since then, though heard on earth no more,
 Devotion and her daughter Love
 Still bid the bursting spirit soar
 To sounds that seem as from above,
 In dreams that day's broad light can not remove” [164: 77].

Развернутое олицетворение конкретного объекта как основа четырех из пяти строф стихотворения, обилие ингерентно коннотативных элементов, соотносящихся с библейским стилем, неожиданное переключение на другое олицетворение – теперь уже абстрактных понятий “devotion” и “love”, не столь очевидно связанных с Библией – в заключительной строфе в сочетании с асиндетоном и полисиндетоном, характерными для описания и проходящими через весь текст, и с использованием весьма оригинальной организации строфы (5 строк, рифмующихся по схеме ababb) – все эти черты объясняют неповторимый эстетический эффект, которое производит данное стихотворение, по праву считающееся одним из лучших образцов английской классической поэзии.

Сопоставительный анализ текстов, относящихся к повествовательному типу «рассуждение» показывает большее тематическое разнообразие стихотворений Томаса Мура по сравнению с «Еврейскими мелодиями» Джорджа Гордона Байрона и большую смысловую монолитность последних. В обоих циклах имеются образцы гномического и ассоциативного рассуждения, которые характеризуются значительным стилистическим и лингвопоэтическим подобием, но при этом несколько различаются на уровне лексики, синтаксиса и ритмической организации. Еще раз отметим, что представленное в «Ирландских мелодиях» экспрессивное рассуждение не встречается в «Еврейских мелодиях», что не в последнюю очередь объясняется содержательной спецификой поэтического цикла Байрона.

4.5. Повествовательный тип «волеизъявление»

Волеизъявление как повествовательный тип было наиболее подробно проработано во втором разделе настоящей главы, поэтому данный раздел не содержит анализа, аналогичного по степени подробности разбору стихотворений, относящихся к повествовательным типам «описание» и «рассуждение». Обращение к более широкому материалу подтверждает справедливость сделанных выше предположений о наличии в «Ирландских мелодиях» трех базовых вариантов волеизъявления.

Экспрессивная разновидность со свойственной ей тенденцией к задействию потенциала акустического уровня как к способу компенсации относительной лексической незамысловатости обнаруживается, например, в стихотворении “Wreath the Bowl”:

«Wreath the bowl
 With flowers of soul,
 The brightest Wit can find us,
 We'll take a flight
 Towards heaven to-night,
 And leave dull earth behind us.
 Should Love amid
 The wreaths be hid
 That Joy, the enchanter, brings us,
 No danger fear,

While wine is near --
 We'll drown him if he stings us.
 Then, wreath the bowl
 With flowers of soul,
 The brightest Wit can find us.
 We'll take a flight
 Towards heaven to-night,

And leave dull earth behind us» [189: 456] (цитируется первая из трех строф стихотворения).

Аналогичными характеристиками обладают и другие стихотворения: “The Bumper Fair”, “The Young May Moon”, “Fly Not Yet”, “From This Hour the Pledge is Given”, “Song of the Battle Eve” и так далее (всего 17 текстов из 58 примеров волеизъявления, чуть меньше 30% от общего числа). Варьирование внутри данной разновидности при общности акустической маркированности текстов обеспечивается преимущественно разнообразием тематики: патриотические стихотворения пессимистического или оптимистического характера соседствуют с риторическими обращениями к любимой женщине или к друзьям, которых поэт призывает радоваться жизни, и с немногочисленными текстами философского плана.

Другую весьма обширную группу (гномическое волеизъявление, 24 из 58 примеров, чуть больше 40% от общего числа), которой свойственно аналогичное тематическое варьирование, составляют следующие тексты: “When He Who Adores Thee”, “Remember Thee”, “The Night Dance”, “Avenging and Bright” и многие другие; ср.:

«When he who adores thee has left but the name
 Of his fault and his sorrows behind,
 O say, wilt thou weep, when they darken the fame

Of a life that for thee was resign'd?
 Yes, weep, and however my foes may condemn,
 Thy tears shall efface their decree;
 For, heav'n can witness, though guilty to them,
 I have been but too faithful to thee!

With thee were the dreams of my earliest love;
 Every thought of my reason was thine: --
 In my last humble prayer to the spirit above,
 Thy name shall be mingled with mine!
 Oh! blest are the lovers and friends who shall live,
 The days of thy glory to see:
 But the next dearest blessing that heaven can give,
 Is the pride of thus dying for thee!» [189: 430].

И наконец совпадающую по количеству с примерами экспрессивной разновидности волеизъявления (также 17 из 58 стихотворений, чуть меньше 30%) – и при этом наиболее яркую в лингвопоэтическом плане группу текстов – составляют образцы ассоциативного волеизъявления. К этой разновидности следует отнести такие стихотворения, “Before the Battle”, “Sublime Was the Warning”, “Oh! Blame Not the Bard”, и многие другие; ср.:

«Oh! blame not the bard, if he fly to the bowers,
 Where Pleasure lies, carelessly smiling at Fame;
 He was born for much more, and in happier hours
 His soul might have burned with a holier flame.
 The string, that now languishes loose o'er the lyre,
 Might have bent a proud bow to the warrior's dart;

And the lip, which now breathes but the song of desire,

Might have poured the full tide of a patriot's heart» [189: 444] (цитируется первая из четырех строф стихотворения).

В статистическом плане данные проведенного здесь анализа также достаточно показательны. Крайние варианты данного повествовательного типа количественно лишь незначительно уступают текстам, принадлежащими ко второй из трех категорий. Некоторое тяготение к средним величинам здесь все же наблюдается, поскольку Томас Мур, несомненно, воспринимал «Ирландские мелодии» как нечто единое, как глобальную совокупность, отличающуюся единством содержания и формы, и нет ничего удивительного в том, что тексты менее яркие, чем ассоциативное волеизъявление, и более яркие, чем волеизъявление экспрессивное, в количественном плане превалируют, создавая своего рода базовый фон, на котором лучше видны потенциальные варианты отступления от канонического образца. Благодаря этому разнообразие волеизъявительных текстов в «Ирландских мелодиях» только усиливается.

При общности организации повествования (набор утверждений параллельного характера, которые иллюстрируют базовый тезис и не соединены причинно-следственными связями; имплицитное или эксплицитное параллельное соподчинение сочетается с асиндетоном и полисиндетоном; активное употребление ингерентно коннотативной лексики; олицетворение абстрактных понятий; ограничение метафорики) между разновидностями волеизъявления имеются значимые различия. В ассоциативном волеизъявлении присутствуют развернутые метафоры и сравнения, актуализирующие потенциальные свойства составляющих их лексических единиц; соблюдается определенный баланс в использовании ингерентно и адгерентно коннотативных элементов; до некоторой степени оказываются выраженными причинно-следственные отношения. В гномическом волеизъявлении развернутые метафоры и сравнения отсутствуют, метафорика минимизирована; по-прежнему частотным остается использование олицетворений; ингерентно коннотативные элементы преобладают; роль

асиндетона и полисиндетона на фоне параллельного соподчинения усилена в ущерб выражению причинно-следственных связей. Экспрессивное волеизъявление характеризуется усилением декларативного характера текстов; вытеснением адгерентно коннотативных элементов (включая метафорику) и интенсивным употреблением ингерентно коннотативной и нередко клишированной лексики; безусловным преобладанием асиндетона и полисиндетона в рамках параллельных конструкций; актуализацией потенциальных свойств акустического уровня организации текстов.

В «Еврейских мелодиях» экспрессивная разновидность волеизъявления не представлена вовсе. Всего же к волеизъявлению можно отнести 13 из 31 стихотворения, то есть больше 40% текстов. Помимо четырех стихотворений, обсуждавшихся в разделе 4.2 и отнесенных парами соответственно к гномическому и к ассоциативному волеизъявлению, среди стихотворений Байрона обнаруживаются еще 6 примеров гномической разновидности и 3 примера ассоциативной разновидности. Наблюдаемый статистический контраст (8 и 5 текстов на каждую из двух разновидностей, 60% и 40% соответственно) достаточно ярок, и объясняется он, по-видимому, теми же причинами, по которым Томас Мур инстинктивно или осознанно решил соблюсти баланс и пропорцию между более маркированными и менее маркированными вариантами одного и того же повествовательного типа. Воспринимая «Еврейские мелодии» как единое поэтическое целое, Джордж Гордон Байрон воздержался от создания предельно коннотативного текста наподобие «Потерянного рая» Джона Мильтона, где маркированность в какой-то момент начинает казаться избыточной. Дабы не превратить чтение «Еврейских мелодий» в тяжкий труд, Байрон преимущественно использовал менее сложные и легче воспринимаемые читателями разновидности волеизъявления. В качестве примеров гномического волеизъявления следует обратиться к таким стихотворениям, как “Thy Days Are Done”, “Oh! Weep for Those”, “On Jordan’s Banks”, “Song of Saul, Before His Last

Battle”, ”Jephtha’s Daughter”, “On the Day of the Destruction of Jerusalem by Titus”; ср.:

«Thy days are done, thy fame begun;

Thy country's strains record

The triumphs of her chosen Son,

The slaughter of his sword!

The deeds he did, the fields he won,

The freedom he restored!» [164: 79] (цитируется первая из трех строф стихотворения).

На фоне этого стилистически маркированного и лингвопоэтически сложного текста и подобных ему произведений особенно отчетливо видны поэтическое мастерство и масштаб творческой фантазии Джорджа Гордона Байрона в те моменты, когда он создает еще более яркие, ассоциативные варианты волеизъявления (“Magdalen”, “My Soul is Dark”, “To Belshazzar”); ср.:

«Belshazzar! from the banquet turn,

Nor in thy sensual fulness fall;

Behold! while yet before thee burn

The graven words, the glowing wall.

Many a despot men miscall

Crown'd and anointed from on high;

But thou, the weakest, worst of all-

Is it not written, thou must die?» [164: 62] (цитируется первая из трех строф стихотворения).

К этой же разновидности волеизъявления относится и стихотворение «Bright be the Place of Thy Soul!», коротко анализировавшееся во втором разделе настоящей главы. Количество нейтральных существительных, использованных в

данном стихотворении, значительно меньше числа ингерентно коннотативных элементов: *place, earth, flowers, tree, rest, spot* входят в первую группу, а *soul, spirit, orbs, sorrow, god, verdure, tomb, shadow, gloom* – во вторую (существительное *controul* благодаря устаревшей форме написания также может быть отнесено к группе «книжных слов»). Отдельную группу составляют слова *turf, emeralds, cypress, yew*, не являющиеся, с одной стороны, нейтральными, а с другой – не обладающие какой-либо ингерентной коннотацией; в общем контексте стихотворения данные существительные соотносятся с библейской тематикой: кипарис и тис часто встречаются на церковных кладбищах, ветви тиса являются знаком траура, таким образом, соответствующие существительные выступают в роли символа скорби, характеризуются актуализацией лингвопоэтических свойств и выполняют ассоциативную функцию.

В отличие от существительных, оба класса глаголов представлены практически поровну; так, нейтральными можно назвать *be, shine, know, remind, see*, а ингерентно коннотативными *cease, repine, burst, spring, mourn*.

На первый взгляд, аналогична и ситуация с прилагательными: *bright, light, young, evergreen u lovelier, mortal, blest, divine*. Но при этом важно отметить, что все эти на общезыковом уровне нейтральные прилагательные обозначают скорее положительные признаки, поэтому в общем контексте стихотворения они могут рассматриваться как стилистически маркированные.

Стихотворение богато адгерентно коннотативной лексикой: *lovelier spirit, place of soul, orbs of the blessed, turf of thy tomb, shadow of gloom, young flower, evergreen tree*. Метафор в нем сравнительно мало, однако если «shadow of gloom» отличается простотой структуры, то «No lovelier spirit than thine/ E'er burst from its mortal controul, / In the orbs of the blessed to shine» воспринимается как развернутая метафора и включает в себя как адгерентно коннотативный элемент (*lovelier spirit* и *orbs of the blessed*), так и ингерентно коннотативную лексику (*orbs, spirit, burst, mortal*). Пример использованного в тексте олицетворения *sorrow may cease to repine* воспринимается как случай актуализации потенциальных свойств лексических единиц, выполняющих

гномическую лингвопоэтическую функцию, тогда как ингерентно коннотативная лексика вне метафор и олицетворений характеризуется лингвопоэтической полноценностью и выполняет гномическую функцию.

В стихотворении содержится большое количество глаголов в форме повелительного наклонения в составе восклицательных и вопросительных предложений («Bright be the place of thy soul!»; «Light be the turf of thy tomb!»; «May its verdure like emeralds be!»; «There should not be shadow of gloom, / In ought that reminds us of thee»; «For why should we mourn for the blest?»), составляющих повествовательную основу текста.

Количество примеров можно было бы значительно умножить, но в данный момент мы воздержимся от воспроизведения комментария, который был бы аналогичен тому, что уже был дан в предшествующих разделах настоящей главы диссертации, и который никак не повлиял бы на общий вывод. Проведенное сравнение показывает, что на уровне повествовательного типа «волеизъявление» при всех возможных стилистических и тематических различиях между «Ирландскими мелодиями» и «Еврейскими мелодиями» наблюдается фундаментальное лингвопоэтическое сходство. Единственное существенное различие связано с тем, что Байрон в отличие от Томаса Мура не задействовал экспрессивную разновидность волеизъявления; две другие разновидности – гномическое волеизъявление и ассоциативное волеизъявление – представлены в стихотворных циклах обоих поэтов.

Различия между аналогичными вариантами волеизъявления в анализируемых поэтических циклах заключаются в том, что Джордж Гордон Байрон более активно использует контекстуальную синонимию и антонимию, однородное перечисление, синонимическую конденсацию и синтаксический параллелизм, тогда как Томас Мур более регулярно применяет метафоры, сравнения и олицетворения разной степени развернутости и предпочитает прибегать к параллелизму на уровне целых строф, а не отдельных элементов внутри строфы.

4.6. Стихотворения «смешанного» типа

Примеры стихотворений из «Ирландских мелодий» и «Еврейских мелодий», которые нельзя однозначно отнести к какому-либо из повествовательных типов, немногочисленны. Невозможность их безусловной атрибуции не опровергает базовую трихотомию повествовательных типов, так как затруднения здесь обусловлены наличием в одном и том же стихотворении двух отчетливо противопоставленных по своей повествовательной ориентации частей.

Так, в стихотворении Томаса Мура “While History’s Muse” первая строфа представляет собой сложнейшее в плане метафорики ассоциативное рассуждение, тогда как вторая оказывается примером гномического волеизъявления:

«While History's Muse the memorial was keeping
 Of all that the dark hand of Destiny weaves,
 Beside her the Genius of Erin stood weeping,
 For hers was the story that blotted the leaves.
 But oh! how the tear in her eyelids grew bright,
 When, after whole pages of sorrow and shame,
 She saw History write,
 With a pencil of light
 That illumed the whole volume, her Wellington's name.

"Yet still the last crown of thy toils is remaining,
 The grandest, the purest, even thou hast yet known;

Though proud was thy task, other nations unchaining,
 Far prouder to heal the deep wounds of thy own.
 At the foot of that throne, for whose weal thou hast stood,
 Go, plead for the land that first cradled thy fame,
 And, bright o'er the flood
 Of her tears, and her blood,
 Let the rainbow of Hope be her Wellington's name."» [189: 471].

В другом стихотворении из «Ирландских мелодий» - “The Minstrel Boy” – строки 1-4 и 9-12 выглядят как пример гномического описания, тогда как строки 5-8 и 13-16 воспринимаются как экспрессивное волеизъявление:

«The Minstrel Boy to the war is gone,
 In the ranks of death you'll find him;
 His father's sword he has girded on,
 And his wild harp slung behind him, —
 ‘Land of song!’ said the warrior-bard,
 ‘Though all the world betrays thee,
 One sword, at least, thy rights shall guard,
 One faithful harp shall praise thee!’» (строки 1-8) [189: 463].

Аналогичная комбинация повествовательных типов встречается в стихотворении Томаса Мура “The Song of O’Ruark, Prince of Breffni”, с той лишь разницей, что здесь первые две строфы содержат гномическое описание, а последние две – гномическое волеизъявление:

«The valley lay smiling before me,
 Where lately I left her behind,
 Yet I trembled, and something hung o'er me,
 That saddened the joy of my mind.

I looked for the lamp which, she told me,
Should shine when her pilgrim returned,
But though darkness began to enfold me,
No lamp from the battlements burned!» (1 строфа);

(4) «Already the curse is upon her.

And strangers her valleys profane;

They come to divide -- to dishonor,

And tyrants they long will remain!

But, onward! -- the green banner rearing,

Go, flesh every sword to the hilt;

On our side is Virtue and Erin!

On theirs is the Saxon and Guilt» [189: 464] (4 строфа).

Сочетание двух повествовательных типов в рамках одного и того же стихотворения не является уникальным для «Ирландских мелодий». В «Еврейских мелодиях» также удастся выделить три стихотворения «смешанного типа». В первом из этих стихотворений обнаруживается синтез уникального по своей выраженной стилистической маркированности ассоциативного описания (строки 5-14) и гномического волеизъявления (строки 1-4 и 15-30):

«Thou whose spell can raise the dead,

Bid the prophet's form appear.

'Samuel, raise thy buried head!

King, behold the phantom seer!'

Earth yawn'd; he stood the centre of a cloud:

Light changed its hue, retiring from his shroud.

Death stood all glassy in his fixed eye:

His hand was wither'd, and his veins were dry;

His foot, in bony whiteness, glitter'd there,
 Shrunken and sinewless, and ghastly bare;
 From lips that moved not and unbreathing frame,
 Like cavern'd winds, the hollow accents came» [164: 80] (строки 1-14).

Другое стихотворение содержит предельно маркированные разновидности тех же повествовательных типов, ассоциативное описание (1 строфа) и ассоциативное волеизъявление (2 строфа):

«A spirit pass'd before me: I beheld
 The face of immortality unveil'd --
 Deep sleep came down on every eye save mine --
 And there it stood, -- all formless -- but divine;
 Along my bones the creeping flesh did quake;
 And as my damp hair stiffen'd, thus it spake:

'Is man more just than God? Is man more pure
 Than he who deems even Seraphs insecure?
 Creatures of clay -- vain dwellers in the dust!
 The moth survives you, and are ye more just?
 Things of day! you wither ere the night,
 Heedless and blind to Wisdom's wasted light!» [164: 82].

Стихотворение “All is Vanity, Saith the Preacher”, являющееся вариацией на тему Книги Екклесиаста, оказывается комбинацией гномического описания и гномического рассуждения:

“Fame, wisdom, love, and power were mine,
 And health and youth possess'd me;
 My goblets blush'd from every vine,

And lovely forms carress'd me;
 I sunn'd my heart in beauty's eyes,
 And felt my soul grow tender;
 All earth can give, or mortal prize,
 Was mine of regal splendour.
 I strive to number o'er what days
 Remembrance can discover,
 Which all that life or earth displays
 Would lure me to live over.
 There rose no day, there roll'd no hour
 Of pleasure unembitter'd:
 And not a trapping deck'd my power
 That gall'd not while it glitter'd.
 The serpent of the field, by art
 And spells, is won from harming;
 But that which coils around the heart,
 Oh! who hath power of charming?
 It will not list to wisdom's lore,
 Nor music's voice can lure it;
 But there it stings for evermore
 The soul that must endure it" [164:79].

Приведенные здесь стихотворения (за исключением "While History's Muse") сходны по наличию в них какой-либо из разновидностей описания в начальной части и какой-либо из разновидностей волеизъявления в завершающей части. Возникающий в результате контраст подчеркивает значимость общего содержания текста. Еще более сильное впечатление производит стихотворение

Томаса Мура “While History’s Muse”, где финальная волеизъявительная часть выглядит еще ярче благодаря использованию рассуждения в начальной строфе.

Стихотворения, реализующие несколько повествовательных типов, на фоне моноповествовательных текстов оказываются в абсолютном меньшинстве в «Ирландских мелодиях» (2,4%). В «Еврейских мелодиях» их несколько больше (9,7%), но в количественном плане они также значительно уступают текстам, относящимся к трем основным повествовательным типам. Возможно, это объясняется общей для обоих поэтов тенденцией (особенно характерной для Томаса Мура) к ограниченному применению описания в сравнительно коротких текстах, поскольку данный повествовательный тип более уместен в художественных произведениях значительного объема. Подобная тенденция снимает возможность частой воспроизводимости контраста, обеспечивающегося использованием описания как одной из двух составляющих смешанного повествовательного типа. Что же касается сочетания волеизъявления и рассуждения, то оно, видимо, является избыточно контрастным и потому присутствует лишь один раз (у Томаса Мура).

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать следующие основные выводы:

1. Сравнительный лингвопоэтический анализ обширных групп поэтических произведений направлен на обнаружение устойчивых воспроизводимых языковых способов передачи идейно-художественного содержания и создания эстетического эффекта; такого рода анализ основан на выявлении использованных в текстах стилистически маркированных единиц, на изучении объема реализуемых этими единицами семантических и метасемантических свойств в связи с тематикой и общей повествовательной направленностью художественных текстов (их принадлежностью к описанию, рассуждению или волеизъявлению) и на дальнейшей классификации материала по критерию тождества / различия выделенных таким образом конституирующих параметров.

2. Принадлежность конкретного художественного текста к тому или иному повествовательному типу определяется в соответствии со следующими параметрами: 1) количественный и качественный состав стилистически маркированных лексических единиц, 2) особенности синтаксической организации текста, 3) его морфологическая специфика и 4) его акустические характеристики. Также принимаются во внимание объем информации, требующейся для адекватной стилистически нейтральной передачи содержания текста, возможность / невозможность устранения частей текста без утраты им семантической целостности, наличие / отсутствие необходимости в замене коннотативных элементов на нейтральные. Более дробные разновидности внутри

типа выявляются через анализ инвариантных и вариативных стилистических и лингвопоэтических характеристик текстов и с учетом тематической специфики текстов.

3. Поэтические циклы «Ирландские мелодии» Томаса Мура и «Еврейские мелодии» Джорджа Гордона Байрона представляют собой ценный материал для подобного сравнительного лингвопоэтического исследования, так как в них обнаруживаются а) обширный набор сходных стилистически маркированных единиц (по крайней мере 25 их разновидностей), реализующих свой семантический и метасемиотический потенциал на уровне актуализации, автоматизации или лингвопоэтической полноценности речеупотребления, и б) общность лингвопоэтических свойств, обусловленная присутствием в обоих стихотворных циклах нескольких разновидностей описания, рассуждения и волеизъявления с присущими им воспроизводимыми языковыми характеристиками.

4. «Ирландским мелодиям» в целом свойственна тенденция а) к более активному применению адгерентно коннотативных лексических единиц по сравнению с ингерентно коннотативной лексикой, б) к частотному употреблению развернутых метафор, олицетворений и сравнений, в) к использованию контекстуальных синонимов и антонимов, г) к умеренному применению лексических единиц в атрибутивных словосочетаниях и однородных перечислениях и к сохранению полноточности этих единиц, д) к ограниченному использованию элементов «вертикального контекста», е) к синтаксическому варьированию в зависимости от общего контекста речеупотребления без выраженной ориентации на полисиндетон и асиндетон, ж) к задействованию разных вариантов параллелизма: от анафор до аналогии в организации целых строф, з) к акустическому варьированию.

5. В «Еврейских мелодиях» в целом а) более активно по сравнению с адгерентно коннотативными лексическими единицами использована ингерентно коннотативная лексика, нередко соотносящаяся с библейским прототипом, б)

присутствует тенденция к применению неразвернутых метафор, сравнений и олицетворений, в) к использованию контекстуальных синонимов и антонимов, г) к умеренному применению лексических единиц в атрибутивных словосочетаниях и однородных перечислениях и к сохранению полноты этих единиц, д) к широкому использованию элементов «вертикального контекста», е) к синтаксическому варьированию в зависимости от общего контекста речеупотребления при наличии общей ориентации на полисиндетон и асиндетон, ж) к задействованию разных вариантов параллелизма: от анафор до аналогии организации целых строф, з) к акустическому варьированию.

6. В «Ирландских мелодиях» и в «Еврейских мелодиях» использованы следующие аналогичные лингвопоэтические разновидности повествовательных типов, отличающиеся друг от друга в количественном отношении: экспрессивное описание (8 текстов и 3 текста, 6% и 9,7% от общего числа стихотворений в каждом из циклов соответственно), гномическое описание (8 и 4 текста, 6% и 13%), гномическое рассуждение (30 и 4 текста, 24% и 13%), ассоциативное рассуждение (10 и 3 текста, 8% и 9,7%), гномическое волеизъявление (24 и 8 текстов, 20% и 25,9%), ассоциативное волеизъявление (17 и 5 текстов, 14% и 16%), «смешанный» повествовательный тип (3 и 3 текста, 2,4% и 9,7%).

7. В «Ирландских мелодиях» также имеются примеры экспрессивного рассуждения (7 текстов, 5,6%) и экспрессивного волеизъявления (17 текстов, 14%). В «Еврейских мелодиях» обнаруживается уникальный пример ассоциативного описания (1 текст, 3%).

8. Преобладание гномических разновидностей разных повествовательных типов в обоих стихотворных циклах объясняется стремлением Томаса Мура и Джорджа Гордона в первую очередь создавать стилистически маркированные поэтические тексты, наделенные отвлеченным планом и более сложные по сравнению со стихотворениями с умеренной коннотативностью и преобладанием чисто информативного начала (экспрессивные разновидности), но уступающие по

сложности своей организации текстам, которые побуждают читателя к развитию ассоциативных рядов (ассоциативные разновидности).

9. Повествовательный тип «описание» в обоих поэтических циклах характеризуется тенденцией к ограниченному использованию метафорического потенциала языка, к умеренному применению коннотативных лексических средств и к преимущественному употреблению синтаксических конструкций с асиндетоном и полисиндетоном. Варьирование внутри повествовательного типа «описание» осуществляется за счет воспроизведения перечисленных инвариантных характеристик («экспрессивное описание») или усиления общей языковой выразительности текстов благодаря включению в них одиночных метафор, сравнений и олицетворений, не составляющих основу повествования, и с помощью увеличения числа коннотативных единиц и внесения большего синтаксического разнообразия («гномическое описание»).

10. Экспрессивное описание у Томаса Мура отличается от аналогичной повествовательной разновидности «Еврейских мелодий» задействованием повторов и малоупотребительных «конкретных» существительных, придающих тексту фольклорный колорит. Гномическое описание у Джорджа Гордона Байрона характеризуется более активным использованием ингерентно коннотативных единиц и элементов вертикального контекста по сравнению с «Ирландскими мелодиями». В «Еврейских мелодиях» также присутствует уникальный пример «ассоциативного описания», который характеризуется частотным употреблением конструкций парентетического плана, насыщенных стилистически маркированными лексическими единицами.

11. Повествовательный тип «рассуждение» в обоих поэтических циклах основывается на развитии одной или нескольких взаимосвязанных абстрактных идей, на активном использовании метафор, сравнений и олицетворений разной степени развернутости как повествовательной основы текста, на употреблении коннотативных элементов со значительной долей адгерентной коннотативности и эксплицитном выражении причинно-следственных связей с помощью

последовательного подчинения. Варьирование внутри повествовательного типа «рассуждение» осуществляется за счет воспроизведения отмеченных характеристик («ассоциативное рассуждение») и за счет ослабления метафорической, адгерентно коннотативной и причинно-следственных составляющих («гномическое рассуждение») вплоть до их нивелирования и актуализации потенциальных свойств акустического уровня (единичные случаи «экспрессивного рассуждения», представленные в «Ирландских мелодиях» и отсутствующие в поэтическом цикле Джорджа Гордона Байрона).

12. Различия между обнаруживаемыми в «Ирландских мелодиях» и «Еврейских мелодиях» примерами гномического и ассоциативного рассуждения заключаются в свойственной Джорджу Гордону Байрону тенденции к использованию ингерентно коннотативной лексики и сохранению значительного числа асиндетонных и полисиндетонных конструкций внутри сложных синтаксических единств, тогда как Томас Мур акцентирует коллокационные свойства адгерентно коннотативных элементов и предпочитает сложные синтаксические модели с выраженными причинно-следственными связями.

13. Повествовательный тип «волеизъявление» в обоих поэтических циклах реализуется в стихотворениях, содержащих декларативное утверждение, которое иллюстрируется рядом не связанных друг с другом тезисов и передается с помощью ингерентно коннотативной лексики, изолированных и в основном неразвернутых метафор, сравнений и олицетворений и параллельного соподчинения на синтаксическом уровне. Данная инвариантная основа характеризует в первую очередь «гномическое волеизъявление» как преобладающую разновидность, а варьирование внутри типа осуществляется за счет повышения мотивированности высказываний, увеличения числа развернутых метафор, сравнений и олицетворений и усиления причинно-следственной составляющей («ассоциативное волеизъявление») или путем усиления декларативности и увеличения числа изолированных ингерентно коннотативных элементов при снижении метафоричности и актуализации потенциальных свойств

акустического уровня («экспрессивное волеизъявление», присутствующее в единичных стихотворениях Т. Мура и не представленное у Дж.Г. Байрона).

14. Различия между аналогичными вариантами волеизъявления в анализируемых поэтических циклах заключаются в более активном использовании Джорджем Гордоном Байроном контекстуальной синонимии и антонимии, однородного перечисления, синонимической конденсации и синтаксического параллелизма, тогда как Томас Мур более регулярно применяет метафоры, сравнения и олицетворения разной степени развернутости и предпочитает прибегать к параллелизму на уровне целых строф, а не отдельных элементов внутри строфы.

Проведенное исследование не ставило перед собой задачи снабдить индивидуальным лингвопоэтическим комментарием все 155 текстов, составивших практический материал для анализа в данной работе. Выявление наиболее общих характеристик и тенденций имело своей целью создать надежную основу для дальнейших лингвопоэтических интерпретаций конкретных произведений: и тех, что представлены в самих «Ирландских мелодиях» и «Еврейских мелодиях», и тех, которые не входят в данные поэтические циклы, но подлежат лингвопоэтическому анализу в соответствии с намеченным в настоящей диссертации алгоритмом.

Понимание и восприятие индивидуального художественного текста в его уникальности составляет одну из важнейших задач филологической науки, выполнение которой невозможно без осознания того, что вообще можно ожидать от художественного текста в плане соотношения его формы и содержания. Настоящая диссертация описывает один из возможных подходов к решению данной проблемы.

Список использованной литературы

1. Аксенова А.В. Эволюция индивидуально-авторской манеры У.Б. Йейтса: лингвостилистический и лингвопоэтический анализ. Дисс. ...канд. филол. наук. – М., 2013.
2. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса. – М.: Высшая школа, 1984. – 211с.
3. Алексеев М.П. Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования. – М. – Л., 1960. – 499 с.
4. Алексеев М.П. Избранные труды. Английская литература: Очерки и исследования. – Л., 1991. – 460 с.
5. Андросенко В.П. Цитата как элемент сообщения и как фактор эстетического воздействия. – Автореф. дисс. ...канд.филол.наук. – М., 1988. - 20 с.
6. Аникст А.А. История английской литературы. – М., 1956. – 483 с.
7. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М., 1957. – 183 с.
8. Аристотель. Поэтика. – Л., 1927. – 120 с.
9. Асанов В.Д. Лингвопоэтическая функция смены стиха и прозы в творчестве Шекспира. – Автореф. дисс.. ... канд. филол. наук – М., 1988.
10. Ахманова О.С. О стилистической дифференциации слов // Сб. статей по языкознанию. Проф. МГУ акад. В.В. Виноградову в день его 60-летия. – М., 1958. – С. 24-39.

11. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Издание 2-е. – М.: Советская энциклопедия, 1969 – 605 с.
12. Ахманова О.С., Гюббенет И.В. “Вертикальный контекст” как филологическая проблема // Вопросы языкознания, №3, 1977 – С. 47-54.
13. Ахманова О.С., Полубиченко Л.В. “Дифференциальная лингвистика” и “филологическая топология” // Вопросы языкознания, №4, 1979 – С. 46-56.
14. Ахметова С.Г. Артикль как выражение понятийной категории дейксиса в современном английском языке. – Алма-Ата, 1982 – 116 с.
15. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1955. – 416 с.
16. Балли Ш. Французская стилистика. – М., 1962. – 394 с.
17. Барабаш Ю.Я. Вопросы эстетики и поэтики. – 4-е изд., испр. и доп. – М., 1983. – 416 с.
18. Баранова Л.Л. Единство и взаимодействие устной и письменной форм научного изложения. – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1983. – 18 с.
19. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы 18 – 19 вв. - М., 1987. – С. 387-422.
20. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Издание 4-е. – М., 1979. – 320 с.
21. Барышева Л.С. О соотношении понятий стилистики языка, стилистики речи, стилистики художественной литературы в трудах академика В.В. Виноградова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова №2, 2007. – С. 66-70.
22. Болдырева Л.В. Социально-исторический вертикальный контекст и проблема понимания литературно-художественного текста (на материале

произведений английских писателей). – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1990. – 22 с.

23. Будагов Р.А. Литературные языки и языковые стили. – М.: Высшая школа, 1967. – 376 с.

24. Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателей. – М., 1984. – 280 с.

25. Будагов Р.А. Что же такое лингвистическая поэтика? Филол.науки. №3, 1980 – С. 18-26.

26. Вербицкая М.В. К обоснованию теории “вторичных текстов” // Филол. науки, №1, 1989 – С. 30-36.

27. Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. – М., 1980. – 360 с.

28. Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. – М., 1990. – 388 с.

29. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М. 1971 – 238 с.

30. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М., 1961. – 614с.

31. Виноградов В.В. Стилистика. – Теория поэтической речи. – Поэтика. – М., 1963. – 255 с.

32. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М., 1941. – 619 с.

33. Виноградов В.В. Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. – М. – Л., 1935. – 457 с.

34. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М., 1959. – 492 с.

35. Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Отв. ред. Г.В. Степанов, В.П. Нерознак. – М., 1990. – 452 с.
36. Вишневский К. Избыточны ли стиховедческие данные? Стиховедение как литературоведческая дисциплина // Вопр. литературы. – 1991. - №3 – С. 213-223.
37. Восканян С.К. Описание внешности как приём лингвопоэтической характеристики литературного персонажа (на материале произведений В. Шекспира) – автореф. ...дисс. канд. филол. наук – М., 1990. – 19 с.
38. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М., 1958. – 459 с.
39. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – 138 с.
40. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М., 1989. – 303 с.
41. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. – М., 1984. – 319 с.
42. Гаспаров М.Л. Семантический ореол метра (к семантике русского трехстопного ямба) // Лингвистика и поэтика. – М., 1979. – С. 282-308.
43. Гаспаров М.Л. {Рецензия на книгу} Tarlinskaja M. Shakespeare's verse: Iambic pentameter and the poet's idiosyncrasies // Изв. АН СССР. – Сер. лит. и языка. – 1990. – Т. 49. – № 1. – С. 80-83.
44. Гаспарян С.К. Лингвопоэтика образного сравнения. – Ереван. 1991. – 125 с.
45. Гафарова А.С. Речевой портрет: социолингвистические характеристики // Дисс. канд. филол. наук. Тверь 2006 – С. 12-29.
46. Гвишиани Н.Б. Полифункциональные слова в языке и речи. – М., 1979. – 200 с.

47. Гвишиани Н.Б. Язык научного общения (вопросы методологии) – М., 1986. – 280 с.
48. Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. – Л., 1926. – 122 с.
49. Гинзбург Л.Я. О лирике. – Изд. 2-е доп. – Л., 1974. – 405 с.
50. Григорьев В.П. О задачах лингвистической поэтики // Известия АН СССР. – Сер. лит. и яз. – 1966. – Т. 25. – Вып. 6, – С. 469-499.
51. Григорьев В.П. О некоторых проблемах лингвистической поэтики // Теория поэтической речи. – Свердловск, 1971. – С. 3-12.
53. Григорьев В.П. Поэт и слово. – М., 1973. – 455 с.
54. Гришина О.Н. Соотношение повествования, описания и рассуждения в художественном тексте. - Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1982. – 20 с.
55. Гюббенет И. В. К вопросу о “глобальном” вертикальном контексте // Вопр. языкознания. – 1980. – № 6. – С. 72-102.
56. Гюббенет И. В. К проблеме понимания литературно-художественного текста. – М., 1981. – 110 с.
57. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. – М., 1991. – 205 с.
58. Долгова (Александрова) О.В. Семиотика неплавной речи. М., 1978. – 264 с.
59. Долгова (Александрова) О.В. Синтаксис как наука о построении речи. – М., 1980. – 191 с.
60. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения – М. : Флинта, 2000. – С. 72-75.

61. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи. – М., 1957. – 448 с.
62. Ешмамбетова З.Б. Соотношение авторской речи и речи персонажа как лингвопоэтическая проблема – Автореф. ...дисс. канд. филол. наук – М., 1984.
63. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. – Л., 1978. – 423 с.
64. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. – Л., 1979. – 493 с.
65. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – 404 с.
66. Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л., 1975. – 664 с.
67. Жунисбаева А.К. Лингвопоэтическая характеристика образа литературного персонажа – Автореф. ... дисс. канд. филол. наук – М., 1987.
68. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. – М., 1984. – 152 с.
69. Задорнова В.Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования. – Дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1992. – 479 с.
70. Задорнова В.Я. Стилистика английского языка. Методические указания. – М., 1986. – 32 с.
71. Задорнова В.Я. Филологические основы перевода поэтического произведения. – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1976. – 19 с.
72. Карпова Л.С. Лингвопоэтика повествовательных типов в английских сонетах елизаветинского периода (на материале произведений Э.Спенсера, С.Дэниела, У. Шекспира). – Дисс. ...канд.филол.наук. . – М., 2009. – 270 с.

73. Киртаева А.В. Лингвопоэтика многокомпонентных атрибутивных словосочетаний в английской драме XVI-XVII веков. – Дисс. ...канд.филол.наук. – М., 2001. – 200 с.
74. Кожевникова Н.А. О соотношении типов повествования в художественных текстах // Вопр. языкознания. – 1985. – № 4. – С. 104-114.
75. Кожина М.Н. К основаниям функциональной стилистики. – Пермь, 1968.
76. Кожина М.Н. Стилистика русского языка. – М., 1972. – 223 с.
77. Комова Т. А. Модальный глагол в языке и речи. – М., 1990. – 140 с.
78. Красникова Л.В. О специфике лингвопоэтического исследования художественного текста // Мир науки, культуры, образования. Серия «Филология», № 3/2014. – С. 224-227.
79. Красникова Л.В. О стилистических особенностях стихотворений Джорджа Гордона Байрона из цикла «Еврейские мелодии» // Мир науки, культуры, образования. Серия «Филология»
80. Красникова Л.В. О стилистической и лингвопоэтической специфике описательных стихотворений из цикла «Еврейские мелодии» Джордж Гордона Байрона. // Интеграция образования. Серия «Общая педагогика», Том 19, №2/2015. – С. 109-115.
81. Красникова Л.В. Об инвариантных и вариативных повествовательных характеристиках художественных текстов: лингвопоэтический анализ стихотворений из цикла «Ирландские мелодии» Томаса Мура // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Серия «Филологические науки», №1/2015. – С.78-82.
82. Конурбаев М.Э. Стиль и тембр текста. – М.: Макс Пресс, 2002. – 328 с.

83. Липгарт А.А. К проблеме интерпретации шекспировских сонетов // Функциональная стилистика. Лингвопоэтика. Философия языка. Сборник научных статей. Вып. N.2. – М.: Экон-Информ, 2004. – С. 115-129.
84. Липгарт А.А. Лингвопоэтическое исследование художественного текста: теория и практика (на материале англ. лит. 16 – 20 вв.): Дисс. ... д-ра филол.наук: [в 2 т.]. – М., 1996. – 656 с.
85. Липгарт А.А. Лингвопоэтическое сопоставление: теория и метод. – М., 1994. – 276 с.
86. Липгарт А.А. Методы лингвопоэтического исследования. – М., 1997. – 221 с.
87. Липгарт А.А. Об английских переводах поэзии и драматургии А.С. Пушкина // “В надежде славы и добра” = In Hopes of Fame and Bliss to come...” = poetical works / А.С. Пушкин = Alexander Pushkin; составители И.Г. Ирская, Ю.Г. Фридштейн, автор вступ. ст. А.А. Липгарт. – М: Вагриус, 2008, С. 7-21.
88. Липгарт А.А. Основы лингвопоэтики. – М., 2013. – 168 с.
89. Липгарт А. А. Пародия и стиль. О романе Дэна Брауна «Код Да Винчи» и двух пародиях на него. – М.: «КомКнига», 2007. – 152 с.
90. Липгарт А.А. Функции языка: классификационный и категориальный подход / Философия языка. Функциональная стилистика. Лингвопоэтика: (Сб. научн. ст.)/ Моск.гос.ун-т им. М.В.Ломоносова; под ред. А.А.Липгарта, М.Э.Конурбаева – М.: Макс Пресс, 2001. – Вып. № 1. – С. 6-13.
91. Липгарт А.А. «Шекспировский вопрос», шекспировский канон и стиль Шекспира // Вестник Моск. университета. Сер.9. Филология. – М., 2005. – N.1. – С. 81-94.
92. Липгарт А.А. Карпова Л.С. Лингвопоэтика повествовательных типов в сонетном цикле Уильяма Шекспира // Философия языка. Функциональная

стилистика. Лингвопоэтика. Сборник научных статей / Под ред. А.А. Липгарта, Е.М. Болычевой. – М.: Макс Пресс, 2009. – Выпуск № 3. – С. 81-106.

93. Липгарт А.А., Шмуть И.А. Индивидуальный стиль Шекспира и методы его изучения // Лингвопоэтика. Лингвостилистика. Лингвориторика. – М., 1999. – С. 14-17.

94. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советские энциклопедии, 1987. – 752 с.

95. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л., 1972. – 271с.

96. Лотман Ю.М. Пушкин и “Повесть о капитане Копейкине” (К истории замысла и композиции “Мертвых душ”) / Избранные статьи: В 3-х т. – Таллин, 1993. Т.3. – С. 35-48.

97. Лотман Ю.М. Структура художественного текста.- М., 1970. – 383 с.

98. Марухина С. А. Фоносемантические маркеры поэтического текста (на материале английского и французского языков) – Автореф.дис. ... канд. филол. наук. – Ярославль, 2014. – 22 с.

99. Микоян А.С. Атрибутивное сочетание в контексте словесно-художественного творчества. – Автореф. дисс. ...канд. филол. наук.- М., 1977. – 22 с.

100. Минаева Л.В. Слово в языке и речи. М., 1986. – 147 с.

101. Мурашкина А.А. К проблеме лингвопоэтического исследования повествовательных типов текста // Философия языка. Функциональная стилистика. Лингвопоэтика. Сборник научных статей под ред. А.А. Липгарта и А.В. Назарчука. – М., 2004, №.2. – С. 68-69.

102. Назарова Т.Б. Современный английский язык и методы его изучения: филология, семиотика и ЭВМ. – Автореф.дис. ...докт. филол. наук. М., 1990. – 43с.
103. Назарова Т.Б. Филология и семиотика. Современный английский язык. – М., 1994. – 184 с.
104. Новое в зарубежной лингвистике. – Лингвостилистика. – Вып. 9 / Сост. И.Р. Гальперин. – М., 1980. – 431 с.
105. Новое в зарубежной лингвистике. – Теория литературного языка в работах ученых ЧССР. Выпуск 20 / Сост. и ред. Н.А. Кондрашов. – М., 1988. – 320 с.
106. Одинцов В.В. Стилистика текста. – М., 1980. – 264 с
107. О принципах и методах лингвостилистического исследования / Под ред. О.С. Ахмановой. – М., 1966. – 184 с.
108. Панюшева М.С. Слово в поэтической речи // Значение и смысл слова. – М., 1987. – С. 23-40.
109. Пешковский А.М. Избранные труды. – М., 1959. – 251 с.
110. Пешковский А.М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // *Ars poetica*. – М., 1927. – Т.1. – С. 29-68.
111. Пешковский А.М. Сборник статей. Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. – Л. – М., 1925. – 140 с.
112. Полубиченко Л.В. Топология смысла при переводе художественной литературы // Смысл и значение на лексическом и синтаксических уровнях. – Калининград, 1986. – С. 111-115
113. Полубиченко Л.В. Филологическая топология: теория и практика. – Дисс. ...докт. филол. наук. – М., 1991. – 729 с.

114. Полякова Е.В. Стилистические и лингвопоэтические особенности рассказов Г.Х.Манро. Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2014.
115. Пospelов Г.Н. Теория литературы. – М., 1978. – 352 с.
116. Пушкин А.С. Полное собр. соч в 10 т. – М., 1957. Т.2. – 462 с.
117. Сабурова Н.В. Смысловая организация поэтического текста и особенности ее реализации (на примере анализа стихотворения британского автора) // Альманах современной науки и образования №8 (51), 2011. – С. 6-7.
118. Синтаксис как диалектическое единство коллигации и коллокации / Ред. О.С. Ахманова. – М., 1969. – 187 с.
119. Смирницкий А.И. Лексикология английского языка. – М., 1956. – 260 с.
120. Смирницкий А.И. Морфология английского языка. – М., 1959. – 440 с.
121. Смирницкий А.И. Объективность существования языка. – М., 1957. – 286 с.
122. Сомова Т.В. Лингвопоэтические средства выражения авторского отношения к персонажу – автореф. Дисс. ...канд. филол. наук – М., 1989. – 26 с.
123. Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Изв. АН СССР. ОЛЯ. – 1980. – Т.39. – № 3. – С. 41-48.
124. Степанов Ю.С. Доказательство и аксиоматичность в стилистике. Метод Л. Шпицера // Вестник МГУ. – 1962. – №5 (53). – С.43-50.
125. Степанов Ю.С. Французская стилистика. – М., 1965. – 355 с.
126. Тер-Минасова С.Г. Синтагматика функциональных стилей и оптимизация преподавания иностранных языков. – М., 1986. – 152 с.

127. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. – М.: “Просвещение”, 1974. – 509 с.
128. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М., 1959. – 477 с.
129. Титова С.В. Лингвопоэтическая значимость словосочетания в описаниях внешности персонажей (на материале английской прозы XVIII – XX вв). Автореф. дисс. ...канд. филол. наук – М., 1989. – 23 с.
130. Томашевский Б.В. Пушкин. Опыт изучения творческого развития. – М. – Л., 1956. – Кн.1. – 743 с.; - М. – Л., 1961. – Кн.2. – 575 с.
131. Томашевский Б.В. Пушкин: Работы разных лет. – М., 1990. – 672 с.
132. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение (Курс лекций). – Л., 1959. – 535 с.
133. Томашевский Б.В. Стих и язык (Филологические очерки). – М. – Л., 1959. – 469 с.
134. Томашевский Б.В. Теория литературы (Поэтика). – Л., 1925. – 232 с.
135. Тынянов Ю.Н. Поэтика. Истрия литературы. Кино. – М., 1977. – 574 с.
136. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка (Статьи). – М., 1965. – 301 с.
137. Фатеева Н.А. Язык как медиатор между знанием и искусством // Сб. докладов: Межд. Научный семинар “Проблемы междисциплинарных исследований худож. текста”. – М., 2009. – С. 29-30.
138. Хуринов В.В. Функционально-стилистическая дифференциация англоязычных научных и газетно-публицистических текстов. – Дис. ...канд.филол.наук. – М., 2009. – 276 с.
139. Чаковская М.С. Взаимодействие стилей научной и художественной литературы. – М., 1985. – 159 с.

140. Чаковская М.С. Текст как сообщение и воздействие. – М., 1986. – 128с.
141. Чиненова Л.А. Английская фразеология в языке и речи. – М., 1986. – 100 с.
142. Чудаков А.П. В.В. Виноградов и теория художественной речи первой трети 20 века // Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. – М., 1980. – С. 285-315.
143. Чудаков А.П. Язык русской литературы в освещении В.В. Виноградова // Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. – М., 1990. – С. 331-352.
144. Шапир М.И. Материалы по истории лингвистической поэтики в России (конец 1910-х – начало 1920-х годов) // Изв. АН СССР. – Сер. лит. и языка. – 1991. – Т.50. – №1 – С. 43-57.
145. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: (Этюды и вариации на темы Гумбольда). – М., 1927. – 219 с.
146. Шпет Г.Г. Сочинения. – М., 1989. – 601 с.
147. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М., 1957. – 188 с.
148. Щерба Л.В. Избранные работы по языкознанию и фонетике. Т.1. – Л., 1958. – 182 с.
149. Щерба Л.В. Фонетика французского языка. Очерк французского произношения в сравнении с русским. – Л., - М., 1937. – 256 с.
150. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – Л., 1974. – 428 с.
151. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. – М., 1983. – С. 462-482.

152. Якобсон Р. Избранные работы. – М., 1985. – 362 с.
153. Яковлева Е.Б. Сложные лексические единицы в английском языке и речи. – М., 1986. – 114 с.
154. Akhmanova O., Idzelis R.F. What is the English We Use? (A Course in Practical Stylistics). – М., 1978. – 157 p.
155. Akhmanova O., Melencuk D. The Principles of Linguistic Confrontation. – М., 1977. – 176 p.
156. Akhmanova O., Zadornova V. Cross-Cultural Communication and Translation of World Classics // Literature in Translation. – New Delhi. 1988. – P. 81-91.
157. Akhmanova O., Zadornova V. Ou en est la linguopoetique? // Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach. – Oviedo, 1977. – P. 249-259.
158. Akhmanova O., Zadornova V. The Russian Translations of “To Be or Not to Be” and “The Quality of Mercy Is Not Strain’d” // Shakespeare Jahrbuch. – Weimar, 1976. Band 112. – P. 150-160.
159. Akhmanova O., Zadornova V. Towards a Linguopoetic Study of Texts // Lore and language. – Sheffield, 1983. – Vol.3. – No.9. – P. 65-92.
160. Angeletti, Gioia. “I Feel the Improvisatore”: Byron, Improvisation and Romantic Poetics // British Romanticism and Italian Literature: Translating, Reviewing, Rewriting. – New York: Rodopi, 2005. – P. 165-180.
161. Bainbridge, Simon. From Nelson to Childe Harold: The Transformation of the Byronic Image // Byron Journal 27, 1999. – P. 13-25.
162. Barr J. The Semantics of Biblical Language. – Oxford Univ. Press, 1961. – 313p.

163. Brewer, William D. *Contemporary Studies on Lord Byron*. – Lewiston: Mellen, 2001. – 171 p.
164. Byron, George Gordon. *The Poetical Works of Lord Byron*. – London – New York, 1891. – 720p.
165. Carter R., Nash W. *Seeing Through Language: A Guide to Styles of English Writing*. – Basil Blackwell, 1990. – 267 p.
166. Chalk, Aidan. Childe Harold's Pilgrimage: A Romaunt and the Influence of Local Attachment // *Texas Studies in Literature and Language*, 41:1. – Spring, 1999. – P. 48-77.
167. Christensen, Jerome. *Lord Byron's Strength: Romantic Writing and Commercial Society*. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. – 426p.
168. Clubbe, John. Byron and Napoleon 1814-1816 // *Litteraria Pragnesia: Studies in Literature and Culture*, 3:5, 1993. – P. 42–57.
169. Clubbe, John. *Dramatic Hits: Napoleon and Shakespeare in Byron 1813 – 1814* // *Journal of British Romanticism as Readers: Intertextualities, Maps of Misreading, Reinterpretations* / Ed. By Michael Gassenmeier. – Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1988. – P. 271-294.
170. Daly, Kirsten. *Worlds Beyond England: Don Juan and the Legacy of Enlightenment Cosmopolitanism* // *Romanticism* 4:2, 1998. – P. 189-201.
171. Eisler, Benita. *Byron: Child of Passion, Fool of Fame*. – New York: Knopf, 1999. – 837 p.
172. Elfenbein, Andrew. *Byron and the Victorians*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1995. – 285 p.
173. Empson W. *Seven Types of Ambiguity*. – N.Y., 1958. – 298 p.
174. Empson W. *The Structure of Complex Words*. – Lnd., 1951. – 449 p.

175. Enkvist N.E. *Linguistic Stylistics*. – The Hague – Paris, 1973. – 179 p.
176. Enkvist N.E., Spences J., Gregory M.J. *Linguistics and Style*. – Lnd., 1964. – 109 p.
177. *Essays on Style and Language* / Ed. by Roger Fowler. – Lnd., 1970. – 188 p.
178. *Essays on the Language of Literature* / Ed. by Seymour Chatman and Samuel R. Levin. – Boston, 1967. – 450 p.
179. Fowler R. *The Languages of Literature (Some Linguistic contributions to criticism)*. – Lnd., 1971. – 256p.
180. Fowler R. *Linguistic Criticism*. – Oxford Univ. Press, 1986. – 190 p.
181. Franklin, Caroline. *Byron: A Literary Life*. – London: Macmillan Press, 2000. – 240 p.
182. Jones, Howard Mumford. *The Harp That Once: Tom Moore and the Regency Period*. – New York: Henry Holt & Co, 1937. – 365 p.
183. Haslett, Moyra. *Byron's Don Juan and the Don Juan Legend*. – Oxford; Clarendon Press, 1997. - 310 p.
184. Kelly Ronan. *Bard of Erin: The Life of Thomas Moore*. – Penguin Ireland, 2003. – 624 p.
185. Konurbaev M., Lipgart A. *Timbre and Linguopoetics // New Developments in modern Anglistics. Akhmanova Readings 97*. Under the general editorship of Andrej Lipgart. – M., 1998. – С. 37-45.
186. Lipgart A., Garkavenko N. *Irish Melodies by Thomas Moore: The Linguopoetic Typology of Artistic Texts // Философия языка. Функциональная стилистика. Лингвопоэтика. Сборник научных статей под ред. А.А. Липгарта и А.В. Назарчука*. – М., 2001. – С. 161-224.

187. McCarthy, Fiona. *Byron: Life and Legend*. – Faber and Faber, 2002. – 674p.
188. McGann Jerome J. *Byron and Romanticism*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 326 p.
189. Moore, Thomas. *The Poetical Works of Thomas Moore*. – Edinburgh – London, 1904. – 490p.
190. Ni Chinneide, Veronica. *The Sources of Moore's Melodies // Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*. 89, 1959. – P. 109-154.
191. *A Prague School Reader in Linguistics / Compiled by J. Vachek*. – Bloomington, 1984. – 485 p.
192. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style / Selected and translated by P.L. Garvin*. – Wahington, 1964. – 163 p.
193. Richards I.A. *How to Read a Page*. – Lnd., 1961. – 246 p.
194. Richards I.A. *Poetries: Their Media and Ends*. – The Hague – Paris, 1974. – 256 p.
195. Root, Christina M. *History as Character: Byron and the Myth of Napoleon // History and Myth: Essays on English Romantic Literature/ Ed. By Stephen Behrendt*. – Detroit: Wayne State University Press, 1990. – P. 149-165.
196. Rossetti, Christina. *The Poetical Works of Christina Georgina Rossetti: With Memoir and Notes &c., by William Michael Rossetti*. – Adamant Media Corporation, 2006. – 582p.
197. Schaar C. *Vertical Context Systems // Style and Text*. – Stockholm, 1975. – P. 146-157.
198. Shakespeare, William. *The Complete Works of William Shakespeare // Edited with a glossary by W. J. Craig*. – Oxford University Press, 1954. – 1166 p.

199. Spitzer L. Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics. – Princeton, 1948. – 236 p.
200. Stabler, Jane. Byron, Poetics and History. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002 – 270 p.
201. Style and Text. – Stockholm, 1975. – 441p.
202. Style in Language / Ed. By Th. A. Sebeok. – Cambridge (Mass.), 1960. – 470 p.
203. Sweet H. The Practical Study of Languages. – Oxford, 1964. – 276 p.
204. Tarlinskaja, M. Shakespeare's Verse: Iambic Pentameter and the Poet's Idiosyncrasies. – N.Y. – Bern, 1987. – 383 p.
205. Wellek, R. From the Viewpoint of Literary Criticism (Closing Statement) // Style in Language. – P. 408-419.
206. Wellek, R., Warren A. Theory of Literature. – Penguin Books, 1966. – 374 p.
207. Williams, Michael. Byron's Napoleon Poems: Some Yet Imperial Hope. – Unisa English Studies, 29:1 – 1991. P. 13-23.

Список лексикографических источников

208. The American Heritage Dictionary of the English / Ed. by William Morris. – Boston – N.Y., 1975 – 1550 p.
209. Bloomsbury English Dictionary. – Bloomsbury, 2004. – 2166 p.
210. Chambers 21st century dictionary. – Chambers, 1999. – 1654p.
211. Essential English Dictionary. – Lnd. – Glasgow, 1989. – 948 p.

212. Hornby A.S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. – Oxford University Press, 2005. – 1780p.
213. Longman Dictionary of English Idiom. – Longman, 1996. – 388 p.
214. The Merriam - Webster Dictionary. – Merriam – Webster Mass Market Paperback, 2016.
215. The Merriam – Webster Dictionary of Synonyms and Antonyms. – Merriam – Webster Mass Market Paperback, 2015.
216. The New Strong's Exhaustive Concordance of the Bible. – Thomas Nelson Publishers, 1990. – 1260 p.
217. Oxford Collocations dictionary for students of English. – Oxford, 2002. – 897p.
218. The Oxford Companion to English Literature / Ed. by P. Harvey. – 4th edn. – Oxford, 1967. – 961 p.
219. The Oxford Dictionary of English Etymology / Ed. by C.T. Onions – Oxford, 1967. – 1025 p.
220. The Oxford Dictionary of Quotations. – Oxford, 1985. – 907 p.
221. Webster's Thesaurus for Students. – Merriam-Webster Paperback, 2016.
222. The World Book Dictionary / Ed. by Clarence L. Barnhart and Robert K. Barnhart. – Vol. 1-2. – Chicago – Lnd., 1976. – 2430 p.