

ЛИНГВОПОЭТИКА

Слово в художественном тексте

© доктор филологических наук В.Я. Задорнова, 2005

Для полноценного филологического восприятия художественного текста чрезвычайно важным является вопрос о соотношении языковых средств и их разнообразного эстетического функционирования в контексте художественной литературы. И хотя в эстетической организации текста участвуют единицы всех уровней, главная роль все же принадлежит слову как основной единице языка, вокруг которой организуются все остальные единицы и понятия нашей науки. Нисколько не умаляя значения других аспектов языка, можно сказать, что сила художественного воздействия заключается, прежде всего, в словах¹. Попадая в художественный контекст, слово оказывается обращенным не только к реальной действительности, но и к творчески созданному в художественном произведении особому миру. Будучи обусловлено художественным заданием писателя, слово обогащается эстетическими приращениями смысла, начинает жить по законам сложного эстетического целого. Оно предстает во всем богатстве нюансов и красок, становится орудием образного мышления.

При восприятии слова в художественном тексте необходимо помнить, что оно одновременно функционирует по крайней мере на трех разных уровнях: семантическом, метасемантическом и лингвопоэтическом и, соответственно, может становиться объектом трех видов анализа. Первые два уровня относятся к области лингвостилистики и предполагают разграничение собственно смыслового содержания, семантики слова и накладывающихся на нее экспрессивно-эмоционально-оценочных оттенков, или коннотаций. Третий уровень восприятия имеет дело с более тонкими и сложными эстетическими особенностями слова, непосредственно связанными с идейно-художественным содержанием произведения.

Лингвостилистический анализ универсален, в том смысле, что он применим к любому произведению речи, независимо от функциональ-

¹ О безграничных возможностях слова в художественной литературе писали такие русские филологи, как А.А.Потебня, Г.О.Винокур, В.В.Виноградов, Л.В.Щерба, О.С.Ахманова, Р.А.Будагов, а в зарубежной традиции, — например, представители Пражской лингвистической школы и «новой критики».

ного стиля². Его всеобщность, безразличность к характеру анализируемого текста как бы уравнивает произведения речи, принадлежащие к разным регистрам, ставит их на один уровень. Однако в случае художественной литературы, этого уникального, своеобразного вида речевой деятельности, лингвостилистический анализ – лишь первый, предварительный шаг в ее исследовании. Сущность ее как словесного искусства может быть раскрыта лишь при помощи лингвопоэтики [Задорнова 1984, 1992]; [Липгарт 1994, 1999].

Лингвопоэтику можно определить как раздел филологии, изучающий эстетические свойства, приобретаемые языковыми единицами в художественном контексте. Когда исследователь имеет дело с нехудожественной речью, то ее восприятие в целом можно охарактеризовать как «прямое» восприятие языковых единиц в единстве их содержания и выражения. Если же имеется в виду чтение художественной литературы, то наше восприятие сдвигается из одной плоскости языкового мышления в другую, поднимаясь на новый уровень. Различные элементы языка, оказываясь в сфере словесно-художественного творчества, преобразуются, выявляя объективно заложенные в них возможности эстетического выражения. Те или иные слова именно тогда становятся предметом лингвопоэтического анализа, когда в исследуемом произведении они подверглись эстетическому преобразованию в соответствии с замыслом автора. Иными словами, предметом лингвопоэтики является совокупность использованных в художественном произведении языковых средств, при помощи которых писатель обеспечивает эстетическое воздействие, необходимое ему для воплощения его идейно-художественного замысла. Как известно, эстетическое воздействие зависит не только от того, о чем говорится в произведении, но и от того, как об этом говорится. Цель лингвопоэтического анализа как раз и заключается в том, чтобы определить, как та или иная единица языка (в нашем случае слово) вовлекается автором в процесс словесно-художественного творчества, каким образом то или иное сочетание слов приводит к созданию данного эстетического эффекта.

Немедленно возникает вопрос о соотношении и взаимодействии перечисленных трех уровней. Семантический уровень предусматривает рассмотрение языковых единиц как таковых, в их прямых значениях; это анализ языкового материала, из которого строится текст. Поднимаясь на метасемиотический уровень, мы от рассмотрения единиц языка как таковых переходим к изучению их функционирования в речи (при этом основное внимание уделяется тому дополнительному содержанию, тем коннотациям, которые они приобретают в непосредственном рече-

² О применении лингвостилистического анализа к текстам разных функциональных стилей см. [Akhmanova, Idzelis 1978], [Задорнова 1984: 109-119].

вом контексте). Однако отождествление семантического уровня с языком, а метасемиотического с речью является известным упрощением, так как в этом случае «за кадром» остается ингерентная метасемиотика, т.е. та стилистическая и экспрессивно-эмоционально-оценочная окраска единиц языка, которая присуща им как эмиическим единицам.

На лингвостилистическом уровне происходит несколько процессов, и таким образом, термины «семантический» и «метасемиотический» употребляются в каждом случае в разных значениях. Может происходить переход от семантики к адгерентной метасемиотике: в этом случае эти термины употребляются синонимично терминам «язык» – «речь» (например, в следующей строке из монолога Гамлета “To be or not to be”: “The slings and arrows of outrageous **fortune**” Hamlet, III. 1. 58 – “fortune” приобретает отрицательную коннотацию в данном поэтическом контексте в сочетании с негативно окрашенным прилагательным “outrageous”). Переход может быть также от семиозиса к метасемиозису, и тогда семантический уровень фактически имеет значение «семиотический». Это происходит, когда мы имеем дело с единицами дифференциального (фонологического) уровня, собственной семантикой не обладающими, но могущими приобретать стилистическую значимость, например, “с-civilized” в романе Олдоса Хаксли «Желтый Кром» (“Crome Yellow”):

“Gombauld has more talent”, Mary began, “but he is less civilized than Denis”. Mary’s pronunciation of “**civilized**” gave the word a special additional significance. She uttered it meticulously, in the very front of her mouth, hissing delicately on the opening sibilant. “So few people were civilized, and they, like first-rate works of art, were mostly French. Civilization is most important, don’t you think?”

И наконец, эти термины могут относиться к разграничению между денотативно-референтным и коннотативным значением языковой единицы, т.е. между семантикой и ингерентной метасемиотикой. Так, “horse” и “steed” различаются по стилистической коннотативности уже на уровне языка: “horse” относится к нейтральным лексическим единицам, в то время как “steed” обладает возвышенной поэтической коннотацией. Оппозиции такого рода часто обыгрываются в художественном тексте (например, “The **horse** followed, a tall **steed**, and on its back a rider”, Charlotte Bronte. “Jane Eyre”. Ch. 12). В этом случае граница между семантикой и метасемиотикой должна быть сдвинута в сторону языка и проходить внутри него.

Неоднократно отмечалось, что при анализе текста исследователь не может ограничиться семантическим уровнем, так как последний дает представление лишь о тех единицах, из которых состоит текст, а не о

тексте в целом. В то же время метасемиотический уровень не может быть оторван от семантического, так как дополнительное содержание языковых единиц, приобретаемое ими в тексте, не может быть осмыслено без ясного представления об их семантике. Последнее, как будто бы бесспорное, положение часто нарушается в авангардистской литературе, особенно поэзии, где понимание текста, в частности, затруднено именно потому, что метасемиотический уровень оторван от семантического, недостаточно мотивирован им. Так например, в следующем отрывке из стихотворения Е.Е. Каммингса метасемиотика слов “exact” (exact tombs) и “minutely” (minutely dead) практически не выводима из их семантики:

...and we will pass the simple ugliness
Of exact tombs, where a large road crosses,
And all the people are minutely dead.

С теоретической точки зрения, анализ на семантическом уровне должен включать все элементы текста. Однако на практике этого не происходит, и детальность анализа зависит от уровня знаний студентов, степени владения ими языком. С каждым следующим уровнем происходит некий отбор единиц: на метасемиотическом уровне – только то, что стилистически окрашено (или иными словами, выполняет функцию воздействия), на уровне лингвопоэтики – то, что значимо эстетически.

Взаимодействие между лингвостилистическим и лингвопоэтическим уровнями оказывается менее непосредственным и более сложным, чем в случае с семантикой и метасемиотикой. Как переходить от стилистики к поэтике, каким образом обнаруживать эстетически значимые элементы в тексте? Дело в том, что потенциально во всех единицах языка заложены возможности эстетического выражения, но попадая в сферу словесного искусства, не все из них эти возможности реализуют. Вопрос о том, только ли стилистически маркированные единицы языка могут подвергнуться лингвопоэтическому преобразованию или эстетическую значимость может приобрести любая нейтральная единица семантического уровня, остается спорным.³ Скорее всего, эстетически значимый элемент текста должен хоть как-то быть отмечен на метасемиотическом уровне (это может быть и повтор, и инверсия, и использование кавычек и т.п.), хотя это не установленный факт. С уверенностью можно сказать

³ Об этом свидетельствуют следующие противоречивые мнения, которые можно найти в литературе вопроса: «Многие художественные тексты не подлежат лингвопоэтическому изучению в силу отсутствия в них стилистически маркированных единиц...» [Липгарт 1997: 21] и «Художественное слово образно вовсе не в том только отношении, будто оно непременно метафорично. Сколько угодно можно привести неметафорических поэтических слов и целых произведений. Но действительный смысл художественного слова ни когда не замыкается в его буквальном смысле». [Винокур 1991: 27].

только, что не все явления метасемиотического уровня обязательно эстетически значимы, т.е. обусловлены идейно-художественным замыслом автора. Они могут играть «декоративную» роль или создавать настроение, и здесь правильный отбор зависит от интуиции и чутья исследователя. Есть художественные произведения, богатые метафорами и фигурами речи, которые, тем не менее, не дают достаточного материала для их обсуждения на уровне лингвопоэтики из-за слабости (например, романы Лори Ли) или расплывчатости (например, поэзия Ч. Суинберна) их художественного содержания.

Посмотрим теперь, как слово реализует свои эстетические потенции, как оно становится орудием образного мышления, обратившись к произведениям классической английской и русской поэзии и прозы и их переводам. Многолетняя работа в области изучения художественного перевода убедила меня в том, что эстетические свойства того или иного текста наиболее полно и явно раскрываются тогда, когда есть возможность исследовать различные восприятия этого текста на других языках⁴. Возможность посмотреть на материал через призму двух или нескольких языков позволяет высветить в нем стороны, которые могли остаться в тени при изолированном рассмотрении. Может быть, абсолютно новых сведений о тексте из его переводов получить нельзя, но можно с их помощью глубже проникнуть в текст, составить о нем впечатление, обогащенное опытом нескольких поколений переводчиков, причем опыт плохих или неудачных переводов при таком подходе так же ценен, как и самых лучших. Л.Н. Толстой признался однажды, «что удивительное совершенство пушкинских «Цыган» открылось ему тогда, когда он прочел поэму во французском переводе: сопоставление оказалось причиной неожиданного открытия новых эстетических качеств в тексте хорошо знакомого подлинника» [Алексеев 1987: 352].

Начнем с тех случаев, когда слово выполняет лингвопоэтическую функцию, находясь в составе тропа или фигуры речи. Обратимся к первой строфе стихотворения С. Есенина «Эх вы, сани! А кони, кони!», которое было переведено на английский язык канадским переводчиком Р.А.Д. Фордом⁵.

Эх вы, сани! А кони, кони!
Видно, черт их на землю принес.
В залихватском степном разгоне
Колокольчик хохочет до слез.

⁴ См. статьи О.С. Ахмановой и В.Я. Задорновой в ежегодно издававшихся сборниках: Shakespeare Translation. Vol.1, 2, 4, 5, 7, 9. – Tokyo, 1974-1983 и Shakespeare Worldwide. Vol. XI, XII, XIII. – Tokyo, 1986-1991, а также: *Задорнова В.Я.* Указ. соч.

⁵ R. A. D. Ford. The Sleigh // The Solitary City. – Toronto/Montreal, 1969.

Oh! my sleigh and my fast horse!
You are the devil's work below:
And in the vastness of the steppe
The sleigh-bells laugh, and tears flow.

Как отмечают исследователи, через все творчество Есенина проходит мотив «дороги», который связан у него с движением, течением жизни. В поздней лирике этот мотив конкретизируется в виде образа «саней» или «тройки», мчащейся по снеговым просторам («Слышишь, мчатся сани...»); «Все укатилось под вихрем бойким / Вот на такой же бешеной тройке»). Одно из наиболее распространенных у Есенина конкретных метонимических воплощений этого образа – это звон бубенцов, создающий не только зрительное, но и слуховое впечатление (например, «Вот опять вдруг зарыдали / Разливные бубенцы»; «По равнине голой катится бубенчик»; «Колокольчик хохочет до слез»).

Процесс восприятия слова «хохочет» проходит как бы в три (или даже в четыре) ступени. Сначала оно воспринимается (пусть подсознательно) на семантическом уровне в его номинативном значении. Следующий этап – восприятие метафоры (или скорее ее разновидности – олицетворения): колокольчик хохочет (звонит) на шее разогнавшихся лошадей; затем воспринимается обобщенный образ, который эта метафора воплощает – бешеную езду по степи; и наконец, – символическое содержание образа, проявляющееся во всем стихотворении в целом, особенно в его заключительной части. В интерпретации В.В.Виноградова – это «иронический хохот судьбы над протекшими событиями человеческой жизни».⁶

Следует отметить, что и слова «сани», «кони», «колокольчик», хоть и не употреблены в переносном значении, отнюдь не «равны самим себе». Они также выполняют лингвопоэтическую функцию, участвуя в создании образа бешено мчащихся саней, который в поэзии Есенина ассоциируется с тоской по ушедшей молодости, с жизненным потоком, неумолимо несущимся вперед. На метасемиотическом уровне к словам «сани» и «кони» привлекается внимание тем, что они даны в виде риторического обращения (апострофы), усилены с помощью повтора и входят в составе восклицательных предложений.

В переводе образ саней значительно обеднен и упрощен. Сохранена, и то лишь частично, метафора, т.е. языковое воплощение образа (the sleigh-bells laugh). Но потеряны динамизм и стремительность, так как «залихватский степной разгон» передан как “the vastness of the steppe” (степная ширь), т.е. в виде статичной картины природы, которая не

⁶ Интересный анализ этого образа в контексте всего стихотворения и шире – всего творчества Есенина предложен в [Виноградов 1963: 158].

может символизировать стремительное течение жизни. Мотив слез, который находит интересное воплощение вначале (“the sleigh-bells laugh, and tears flow”), пропадает в заключительной строфе, где он особенно важен для символической интерпретации всего стихотворения. Поэтому конец в переводе получается гораздо более оптимистическим. Сравните:

Потому что над всем, что было,
Колокольчик хохочет до слез.

Because the sleigh-bells are laughing
Still, at all that happened long ago.

Огромными возможностями эстетической выразительности обладают слова, характеризующиеся многозначностью или полисемией. Основной идеей учения о полисемии всегда являлось то, что в каждом данном контексте слово реализует лишь одно из своих значений. Контекст показывает, какое из значений слова имеется в виду, тем самым снимая многозначность. Такая контекстуально обусловленная реализация значений характерна в первую очередь для нехудожественной речи. В произведениях художественной литературы слово имеет тенденцию расширять свои семантические возможности: оно в каждом употреблении может одновременно реализовать несколько значений или их оттенков⁷. Возможность лексической полифонии (так было названо это явление) создается более широким (по сравнению с языковым), лингво-поэтическим контекстом, функция которого не в том, чтобы снимать, а в том, чтобы увеличивать многозначность⁸. Такой контекст может охватывать довольно большие отрезки текста – от строфы или абзаца до произведения в целом.

В следующем отрывке из романа Джона Брейна «Путь наверх» (“Room at the Top”) слово “top” употребляется дважды: сначала – в номинативном значении, затем – реализуя и номинативное, и переносное значения одновременно. Это история молодого человека из бедной семьи, Джо Лэмптона, который любой ценой решил пробиться в высшее общество. Он покидает родной город – убогий и грязный Дафтон – и приезжает в Уорли, который становится для него символом новой жизни. Слово “top” впервые появляется, когда Джо Лэмптон делится свои-

⁷ Необходимо сразу же оговориться, что это взаимосвязанные значения. Значения, далеко отстоящие друг от друга, а тем более омонимы, составляют основу уже не полифонии, а каламбура.

⁸ В более широком плане эта мысль выражена Д.М.Урновым: «В искусстве многозначность – это не набор значений, подлежащий выбору относительно друг друга, искусство находится в состоянии многозначности, занимая положение уникальное среди других средств осмысления и истолкования действительности» [Урнов 1982: 135].

ми первыми впечатлениями от Уорли. Отрывок начинается со слов его новой хозяйки, сдавшей Джо комнату:

“This is St. Clair Road”, she said as the taxi turned up a long steep hill. “We live at the **top**...”

А в следующем абзаце начинается внутренний монолог Джо:

“...I was going to the **Top**, into a world that even from my first brief glimpses filled me with excitement”.

В первом употреблении “top” значит «вершина, верхняя часть чего-то»: дом, в котором Джо снял комнату, действительно, находился на вершине холма. Но второе употребление уже полифонично: здесь вместе с прямым значением реализуется и производное: «высокое положение», так как занять место в высшем обществе было основной целью главного героя. Формальным критерием полифонии служит в данном случае заглавная буква.

Понятие лексической полифонии включает достаточно очевидные случаи одновременной реализации словом нескольких словарных значений. Например, сравнивая жизнь с театром в монологе Макбета, Шекспир употребляет слово “poor”:

Life’s but a walking shadow, a **poor** player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more.
(Macbeth, V. 5. 24-26)

“Poor player” – это не только плохой актер, но и актер, достойный сочувствия, так как его пребывание на сцене непродолжительно и проходит не замеченным.

К лексической полифонии относятся и менее очевидные случаи приобретения значений, которыми слово не обладает как единица языка. Таким значением, по-видимому, является значение «небытие» у слова “darkness”, на которое указывает контекст стихотворения Томаса Грея «Сельское кладбище» (“Elegy Written in a Country Churchyard”):

The curfew tolls the knell of Parting day,
The lowing herd winds slowly o’er the lea,
The plowman homeward plods his weary way
And leaves the world to darkness and to me.

“Darkness” одновременно реализует здесь значение «отсутствие света; тьма» и приобретенное символическое значение смерти, открывающееся читателю по мере чтения стихотворения.

Важно отметить, что перевод позволяет объективировать явление полифонии. Подобрать равное по емкости слово в языке перевода – задача непомерно трудная для переводчика. Поэтому сложное понятийное содержание лексической единицы оригинала как бы дробится между несколькими лексическими единицами в переводах, например, «комедиант» (в переводе Ю. Корнеева) или «фигляр» (в переводе А. Кронеберга), передающие первое значение, и перевод «актер прежалкий» (в переводе С. Юрьева), более или менее соответствующий второму значению. В этом смысле «актер несчастный» А. Радловой ближе к оригиналу, так как этот перевод можно расценивать как попытку передать глобальность художественного слова.

То же самое можно сказать о слове «молчанье», предложенном в третьем варианте перевода В.А.Жуковским элегии Грея в качестве эквивалента “darkness”. В первых двух переводах оно было просто опущено.

Семантико-стилистический потенциал слова, его полифоничность может раскрываться не только на основе его единичного употребления, а по мере того, как оно накапливается в тексте. В некоторых пьесах Шекспира (таких как «Буря», «Отелло», «Король Лир») разные персонажи употребляют одно и то же слово, которое, являясь частью речевой характеристики персонажа, в то же время обретает новое качество, подчиняясь идейно-тематическому замыслу автора [Oyama 1980]. Это происходит, например, со словом “nothing” в «Короле Лире». Где бы оно ни встретилось в тексте пьесы, оно немедленно оказывается в ассоциативном ряду с другими употреблениями и поэтому приобретает дополнительную смысловую нагрузку. Вариации на тему “nothing” встречаются на протяжении всей пьесы. Шекспир использует “nothing” и как средство характеристики короля Лира, и как средство насмешки над ним. Накапливаясь в тексте, “nothing” переходит в новое качество и начинает символизировать трагедию Лира в самом широком смысле этого слова.

Русские переводчики единодушно передают “nothing” как «ничто (ничего)», не считая двух случаев, когда М. Кузмин использует эквивалент «пустяки», а Б. Пастернак – «вздор». Хотя лексические единицы в английском и русском языках совпадают по своей семантической структуре, “nothing” гораздо более выразительно (видимо, благодаря своей внутренней форме), чем «ничто», не говоря уже о трехсложном «ничего»: *Lear. Nothing! I have sworn; I am firm. (I. 1. 248) – Лир. Я клялся. Слово крепко. Ничего.* (М. Кузмин); *Лир. Нет! Ничего! Я клятву дал – я тверд.* (Т. Щепкина-Куперник). Двойное отрицание в русском языке также ослабляет эмоциональную силу английского слова, эффект завершенности, который им создается: *Gloucester. Go to. Say you nothing.*

(III.3.07) – *Глостер*. Вот что, **ничего не** говори. (М. Кузмин); *Глостер*. Вот что – только **никому ни** слова об этом. (Т. Щепкина-Куперник).

Лингвопоэтическое функционирование слова может быть связано и с теми литературными и поэтическими ассоциациями, которыми это слово обладает в данной культурной традиции. Так, из двух сходных по значению слов “fog” и “mist” Диккенс выбирает в романе «Большие ожидания» именно “mist” для описания поворотных моментов в судьбе Пипа, когда писатель как бы приподнимает завесу над следующим периодом жизни героя. “Light mists” и “morning mists” в сочетании с “rising” появляются для символического указания на то, что в жизни Пипа начинается новый, важный этап: “...the **light mists** were solemnly **rising** as if to show me the world” (Ch. 19). В конце романа “the rising of the evening mists” дает читателю надежду, что в жизни уже много пережившего Пипа наступит, наконец, счастливый период: “And as the **morning mists** had risen long ago when I first left the forge, so the **evening mists were rising** now, and in all the broad expanse of tranquil light they showed to me, I saw no shadow of another parting from Estella” (Ch. 59).

Есть основания полагать, что выбор “mist” в качестве слова-символа происходит благодаря некоему поэтическому ореолу, которым окружено слово “mist”, в отличие от “fog”. Если “fog” и встречается в поэзии, то в основном в отрицательных контекстах, например, в сцене с ведьмами из «Макбета»:

Fair is foul, and foul is fair;
Hover through the fog and filthy air.

“Mist” более романтизировано поэтами, на что указывают такие контексты, как “Season of mists and mellow fruitfulness” Китса.

Представляется, что на русском эквиваленте «туман» тоже лежит отпечаток поэтических контекстов, поэтому он вполне способен адекватно передать эстетическое содержание, заключенное в слове “mist”. Сравните с переводом М. Лорие:

«...**легкий туман** торжественно уплывал вверх, словно открывая мне мир» (глава 19).

«И так же, как давно, когда я покидал кузницу, **утренний туман** поднимался к небу, – так теперь уплывал вверх **вечерний туман**, и широкие просторы, залитые спокойным светом луны, расстились перед нами, не омраченные тенью новой разлуки» (глава 59).

Работа в этой области в конечном счете преследует дидактические цели: найти пути обучения студентов филологическому чтению и пониманию художественной литературы. Важным аспектом филологическо-

Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. — М.: МАКС Пресс, 2005. — Вып. 29. — 160 с. ISBN 5-317-01330-5

го чтения литературы является способность читателя освободиться от привычных ассоциаций и представлений о слове и увидеть слово так, как его сумел увидеть художник

Л и т е р а т у р а

1. *Алексеев М.П.* Пушкин и мировая литература. — Л., 1987.
2. *Ахманова О.С.* К вопросу о слове в языке и речи // Доклады и сообщения филологического факультета. Вып. 5. — М., 1948.
3. *Будагов Р.А.* Филология и культура. — М., 1980.
4. *Виноградов В.В.* Стилистика. — Теория поэтической речи. — Поэтика. — М., 1963.
5. *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. — М., 1971.
6. *Виноградов В.В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. — М., 1980.
7. *Винокур Г.О.* О языке художественной литературы. — М., 1991.
8. *Задорнова В.Я.* Восприятие и интерпретация художественного текста. — М., 1984.
9. *Задорнова В.Я.* Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования: Дисс. ... доктора филол. наук. — М., 1992.
10. *Лингарт А.А.* Лингвопоэтическое сопоставление: теория и метод. — М., 1994.
11. *Лингарт А.А.* Методы лингвопоэтического исследования. — М., 1997.
12. *Лингарт А.А.* Основы лингвопоэтики. — М., 1999.
13. *Потебня А.А.* Мысль и язык. — Харьков, 1913. 3-е изд.
14. *Урнов Д.М.* Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». — М., 1982.
15. *Щерба Л.В.* Избранные работы по русскому языку. — М., 1957.
16. *Akhmanova O., Idzelis R.F.* What is the English We Use? — М., 1978.
17. *Empson W.* The Structure of Complex Words. — Univ. of Michigan Press, 1967.
18. *Mukarovskiy J.* On Poetic Language / Transl. and ed. by *J. Burbank* and *P. Steiner*. — Lisse, 1976.
19. *Oyama T.* Shakespeare's Thematic Characterization // Shakespeare Translation. Vol. 7. — Tokyo, 1980.