

Н.М. Разинкина (Институт языкознания РАН)

N.M. Razinkina (Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences)

**Роль вопроса в структуре повествовательного прозаического и
поэтического текстов (учебный материал с заданиями и примерами на
русском и английском языках)**

**Asking Questions in Narrative and Poetic Texts Teaching Materials with Assignments and
Examples in English and Russian**

Аннотация

Статья посвящена специфике функционирования вопроса в повествовательном прозаическом и поэтическом текстах. С целью введения рассматриваемого материала в учебный процесс выделяются три основные группы вопросов: а) вопрос, обращенный к читателю; б) вопрос, который задает себе персонаж художественного текста, например, романа; в) вопрос, который писатель (поэт) задает себе сам (диалог с самим собой). Последняя группа представляет собой не столько вопросы, сколько рефлексию, которая отражает ход мыслей автора текста (так называемый квазивопрос). В статье делается попытка показать, что основная функция вопроса сводится к смысловому упорядочению текста, т.е. к созданию его смысловой целостности. Рассмотренный материал говорит о том, что вопросно-ответный комплекс не только вносит определенный вклад в построение сюжетной линии художественного произведения, но, более того, сам создает эту сюжетную линию.

In order to characterize (for teaching purposes) questions used in prosaic narrative and poetic texts the former are subdivided into three groups, namely, those addressed by the author to the reader of his text; those used by a character in a work of fiction (in a novel, for instance), and those addressed by the author to himself, the latter being rather a reflection on the author's own attitudes, feelings, and emotions (a quasi question). The main function of a question, as evidenced by the material collected (35 examples in all) appears to contribute to text integrity.

Besides, questions, together with the answers, provide evidence of their being able to build up a plot of a story.

Ключевые слова

Диалог, рефлексия, целостность текста, вопросно-ответный комплекс, стилистический прием (антитеза, персонификация, метафора).

Dialogue, reflection, text integrity, question-answer unit, stylistic device (personification, antithesis, metaphor).

Вопрос, оформленный соответствующей синтаксической структурой или вопросительной интонацией, если речь идет о разговорной речи, чаще всего используется в диалогах. (Риторический вопрос в данной статье не рассматривается, поскольку он не является вопросом в прямом смысле этого слова и скорее представляет собой эмоциональное восклицание. Ответ на такой вопрос не предполагается в связи с его полной очевидностью. В данной статье нас интересует вопрос как таковой, как говорится, вопрос *per se*).

«Запрос информации — получение информации» — вот та функция вопроса, которая в диалоге представляется основной. Например:

When he (Jonathan – H.P.) began sliding in to feet-up landings on the beach, then pacing the length of his slide in the sand, his parents were very much dismayed indeed.

“*Why, Jon, why?*” his mother asked. “*Why* is it so hard to be like the rest of the flock, Jon? Why can’t you leave low flying to the pelicans, the albatross? *Why* don’t you eat? Son, you’re bone and feathers!”

“I don’t mind being bone and feathers, mom. I just want to know what I can do in the air and what I can’t. I just want to know...” (Richard Bach. “Jonathan Livingston Seagull”. St. Petersburg, Azbooka Publishing House, 2003, p.100).

Вопрос матери, обращенный к сыну, это вопрос-тревога, вопрос-недоумение (почему нельзя быть как все остальные чайки), вопрос, в котором звучит непонимание, огорчение и страх. Для сына, напротив, ответ прост и очевиден: *I just want to know what I can*

do in the air and what I can't. В данном случае вопрос и следующий за ним ответ образуют единое смысловое целое, которое лежит в основе философской сказки «Чайка по имени Джонатан Ливингстон».

В результате, казалось бы, простой вопрос и такой же простой ответ превращаются в своеобразный прием, создающий основу для дальнейшего развития повествования, для создания сюжетной линии притчи.

Какова же роль вопроса в том случае, когда диалог отсутствует, а есть только нарратив, автор которого отделен от своего читателя пространством и временем (и то, и другое может быть значительным)? К кому обращен вопрос в таком случае? Предполагается ли ответ на поставленный вопрос? Почему автор нарратива предпочитает облечь свою мысль в форму вопроса?

Эти и подобные вопросы оказались связанными с целым рядом проблем, которые можно сформулировать следующим образом:

- В какой степени вопрос, использованный в нарративе, вовлечен в построение сюжетной линии художественного текста (например, романа)?
- Каково влияние жанра (художественный прозаический и поэтический тексты, научно-популярный текст, рассчитанный либо на взрослую аудиторию, либо на детей, лекция) на использование вопросительных структур различной синтаксической оформленности?
- Какова специфика диалогичности текста в нарративе?
- Образует ли вопросно-ответное построение нарратива единую спаянную композиционную единицу или же ответ отстоит от вопроса и почему такое явление существует?
- Каким образом в повествовательном тексте вопрос способен выполнить одновременно две функции: коммуникативную и эмоционально-экспрессивную?
- Каковы элементы устной разговорной речи, используемые в вопросно-ответном комплексе нарратива?

- Каким образом, благодаря вопросу и ответу на него, создается стилистический прием интимизации изложения, т. е. сближение «плана писателя» и «плана читателя»?
- Каково место вопроса в законченном (в смысловом отношении) фрагменте повествовательного текста, т.е. начальное, конечное или срединное)?
- Существуют ли четкие критерии, отделяющие вопрос как таковой от риторического вопроса, ответ на который не требуется и не ожидается?
- Почему смысловая и эмоциональная кульминация фрагмента облачается автором художественного текста в форму вопроса?

Обратимся к примерам.

1. Своеобразие вопроса проявляется особенно заметно в том случае, когда вопросы действующего лица (в данном случае речь идет о персонаже романа) обращены к самому себе. Приводимый ниже отрывок заимствован из романа «Анна Каренина»:

«Ну, так что же я сделаю? Как я сделаю это?» — сказал он (Левин — Н.Р.) себе, стараясь выразить для самого себя все то, что он передумал и перечувствовал в эту короткую ночь. Все, что он передумал и перечувствовал, разделялось на три отдельные хода мысли. Один — это было отречение от своей старой жизни, от своих бесполезных знаний, от своего ни к чему не нужного образования. Это отречение доставляло ему наслаждение и было для него легко и просто. Другие мысли и представления касались той жизни, которою он желал жить теперь. Простоту, чистоту, законность этой жизни он ясно чувствовал и был убежден, что он найдет в ней то удовлетворение, успокоение и достоинство, отсутствие которых он так болезненно чувствовал. Но третий ряд мыслей вертелся на вопросе о том, как сделать этот переход от старой жизни к новой. И тут ничего ясного ему не представлялось. *«Иметь жену? Иметь работу и необходимость работы? Оставить Покровское? Купить землю? Жениться на крестьянке? Как же я сделаю это?»* — опять спрашивал он себя и не находил ответа. — Впрочем, я не спал всю ночь, и я не могу дать себе ясного отчета, — сказал он себе. — Я уясню после. Одно верно, что эта ночь решила мою судьбу» (Л.Н.Толстой).

Первые вопросы (они начинаются со слов *(ну, так что же я сделаю...)*) нужны Левину, как говорит сам Толстой, для того, чтобы выразить самого себя. Они предваряют «три отдельные хода мысли», болезненно занимающие данное действующее лицо романа. Кроме того, третий ход мысли (как сделать переход от старой жизни к новой) сам порождает целый ряд вопросов. Поиски ответа на эти вопросы будут в дальнейшем определять выбор жизненного пути Левина, станут основой для его поступков, для его общих суждений о правильности или неправильности своей жизни. Всему этому, как мы знаем, на последующих страницах романа уделяется немалое внимание.

Таким образом, здесь вопросы оказываются вовлеченными в построение сюжетной линии романа и, в результате, приобретают статус композиционного стилистического приема. Именно благодаря вопросам, которые Левин ставит сам себе (*иметь жену?...иметь работу?...оставить Покровское?... купить землю?...*), читатель может предугадать, *что* ожидает данное действующее лицо в недалеком будущем.

Задание:

Подумайте над следующим: у Толстого читаем: *бесполезные знания, ни к чему не нужное образование*. Являются ли эти два словосочетания полными синонимами или в каждое из них вкладывается свой, дополнительный (отдельный) смысл?

2. Композиционная роль вопроса в поэтическом тексте представляет немалый интерес. Обратимся к следующему стихотворению:

Грезы

Кто ходит, кто бродит за прудом в тени?..

Седые туманы вздыхают.

Цветы, вспоминая минувшие дни,

Холодные слезы роняют.

О сердце больное, забудься, усни...

Над прудом туманы вздыхают.

Кто ходит, кто бродит на той стороне

За тихой, зеркальной равниной?

Кто плачет так горько при бледной луне,

Кто руки ломает с кручиной?

Нет, нет... Ветерок пробежал в полусне...

Нет... стелется пар над трясиной...

О сердце больное, забудься, усни...

Там нет никого... Это – грёзы...

Цветы, вспоминая минувшие дни.

Роняют холодные слезы...

И только в свинцовых туманах они –

Грядущие, темные грозы...

(Андрей Белый)

Композиционная роль вопросов в этом тексте очевидна: все они направлены на то, чтобы соотнести описываемые поэтом картины с названием стихотворения — грёзы. *Кто ходит... кто бродит... кто плачет...кто руки ломает...* — всё это только грёзы (*Там нет никого... это — грёзы*). Поэтический текст пронизан вопросами, на которые даётся только один ответ, заданный в названии стихотворения, что делает название и следующий за ним текст органичным целым.

В данном случае вопрос, как способ организации поэтического текста, позволяет поставить в один ряд два, казалось бы, несовместимых содержательных плана. С одной стороны — вполне конкретный вопрос, вводимый местоимением *кто?* (объективный план, связанный с четким запросом информации), и, с другой стороны, мистически окрашенное *грёзы*, дающие возможность каждому человеку создавать свою собственную реальность, свободную от каких бы то ни было ограничений (субъективный план).

Вопрос:

Предположим, что вы — автор толкового словаря и вам необходимо определить значение существительного *грёзы*. Сделайте это, затем сравните своё толкование с данными ряда толковых словарей.

Интересен случай, когда стихотворение целиком строится только на вопросах:

3. Подражание Бодлеру

О! *Слушали ли вы*
Глухое рокотанье
Меж пропастей тупых?
И океан угроз
Бессильно жалобных?
И грозы мирозданья?
Аккорды резкие
Невыплаканных слез?

О! *Знаете ли вы*
Пучину диссонансов,
Раскрытую, как пасть,
Между тернистых скал?
И пляску бредную
Уродливых кадансов?
И тихо плачущий
В безумстве идеал?
(Андрей Белый)

Вопрос как таковой (в данном случае это *Знаете ли вы?* и *Слушали ли вы?*), даже, если он не предполагает какого-либо ответа, способствует созданию диалогичности текста.

Примечательно, что с лексической и синтаксической точек зрения вопросы (они выделены курсивом) вполне могли бы прозвучать и в устной обиходной речи (например: *скажите, знаете ли вы эту странную историю, приключившуюся с... или слушали ли вы когда-нибудь этого певца в опере?*). Однако, попадая в ткань высокой поэтической лексики, эти вопросы становятся организующим началом двух частей стихотворения, которое целиком построено на приеме перечисления. Стоит убрать данные вопросы, т.е. представить, что их нет — и исчезает каркас всего стихотворения, разрушится его композиция.

Вопрос в произведениях non-fiction: научно-популярные тексты.

4. Что касается научно-популярного текста, то естественное желание его автора быть доступным, а также привлечь внимание читателя к наиболее важным моментам своей статьи (книги, лекции и т.д.) приводит к такому построению текста, в котором большую роль начинает играть синтаксическая структура вопросительного предложения.

Особо следует подчеркнуть тот факт, что вопрос при этом ни в коей мере не создает ощущение прерывистости изложения или же искусственно вставленного приема. Напротив, он призван обратить внимание читателя (слушателя) на наиболее существенные факты и воспринимается как композиционно оформленная часть повествования (устного или письменного). Например:

Человек рождается для жизни, но жизнь невозможна без питания. Веками человечество упорно занято добыванием пищи... Питание населения давно стало важнейшей социальной проблемой... *Может ли земля в достатке прокормить существующее население земного шара?* Безусловно, может, даже если оно увеличится в два-три раза по сравнению с существующим, но при условии, если основные силы общества будут направлены на благо человека (А.А. Покровский).

5. Вопрос становится полезным средством введения такой информации, которая, по мнению автора научно-популярного текста, неизвестна его читателям или же известна, но не в полном объеме. Например:

Как определить энергетическую ценность дневного рациона или отдельного блюда? Для этого, пользуясь таблицей, определяем содержание основных питательных веществ, затем умножаем количество белков и углеводов на 4,1 килокалории, а жиров на 9,3. <> ... что происходит с пищевым комком после пережевывания и проглатывания его? Благодаря согласованной работе мышц глотки и пищевода пищевой комок в течение 6—9 секунд, а жидкость за 2—3 секунды проникают в полость желудка, где пища обычно задерживается на более продолжительное время — от 2 до 6 часов. Здесь на нее воздействуют сок желудочных желез, имеющий в своем составе соляную кислоту, и переваривающие белки ферменты... (А.А. Покровский).

6. Весьма распространенным является такой прием, когда особо важная информация передается автором научно-популярного текста *исключительно* с помощью целой серии вопросов. Например:

(а) *Знаете ли Вы, что* недостаток белка в питании приводит к резкому отставанию развития ребенка и значительным нарушениям в здоровье взрослых?... (б) *Знаете ли Вы, что* более половины населения земного шара находится в состоянии хронического белкового голодания?... (в) *Знаете ли Вы, что* в экспериментах на животных удалось показать, как неправильное, несбалансированное питание может способствовать развитию злокачественных новообразований?... (г) *Знаете ли Вы, что* избыточный вес тела значительно сокращает среднюю продолжительность человеческой жизни?..

7. Названия глав в научно-популярной книге нередко принимают форму вопроса: «Что такое рациональное питание», «Как избежать ожирения», «Почему нельзя жить без воды», «Как обеспечить человека полноценными белками», «Почему необходимы жиры?» и др. (там же). Вопрос, сформулированный в названии главы, естественным образом требует такого её построения, которое явилось бы ответом на поставленный в самом начале вопрос. В этом случае композиционная роль вопроса в построении текста особенно очевидна.

Выше отмечалось, что, используя вопросно-ответный принцип построения текста, автор научно-популярного труда (наряду, конечно, с другими стилистическими приема-

ми) имеет целью стимулировать внимание своего читателя, повысить его интерес к сообщаемым сведениям. Столкнувшись с вопросом, читатель, скорее всего, подумает: «интересно, каким же будет ответ на этот вопрос». А это, в свою очередь, формирует привычку к активному восприятию текста.

Задание:

В современных средствах массовой информации имеется множество статей (заметок) научно-популярного характера. Найдите одну из таких статей и вставьте в нее несколько вопросов, используя приемы, описанные выше в связи с работой А.А. Покровского «Беседы о питании». Стала ли при этом отобранная вами статья интереснее и ярче, т.е. более экспрессивной?

Вопрос в научно-популярных текстах для детей

Широкое применение вопросно-ответных комплексов наблюдается в научно-популярной литературе, созданной специально для детей. «В научно-популярном тексте, ориентированном на высокую контактность изложения, вопросно-ответные комплексы ... являются важным видом диалогического единства, то есть монологический по форме текст имеет все признаки диалогизации: автор относится к своему читателю как к собеседнику, активно участвующему в восприятии и осмыслении научной информации. Вопросительные предложения в научно-популярном тексте — средство имитации диалога автора с читателем. При помощи вопросительных предложений и вопросно-ответных комплексов реализуется контактоустанавливающие возможности научно-популярного текста для детей» [1, 38—39].

8. Приводимые ниже примеры вопросно-ответных комплексов заимствованы из [1, 39 — 46].

(a) One of the most famous scientists the world has known – Archimedes – lived over two thousand years ago (287 – 212 B.C.). He noticed something that many others had also noticed: get into a bathtub and the level of the water rises. The same thing will happen if you drop a pebble into a glass of water. Drop in enough pebbles and the water overflows. All right, it happens. *But what is important about that?*

(б) Archimedes didn't stop to wonder what was important about it: he simply went on to answer it. The water level rises just as if an amount of water had been added which was equal to the size of the solid object that had been put into the water. *Now what do we mean by "amount of water"?* Let's show it with an example.

(в) *Have you ever seen a lopsided plant with the leaves all turned in one direction?* It is easy to change a lopsided plant into a straight one. All you have to do is to turn the plant around so that the other side will get light. <> Leaves and young stems always bend toward the light. If you keep plants on your windowsill keep turning them around so that all sides will get light. Then they will be nicely shaped.

(г) *What does an atom look like? Nobody knows. It is too small to be seen. How do we know, then, that there are such things as atoms?* <> The reason is as plain to day as it was to the Greeks who first thought of it. Suppose you take some iron powder and pick it apart into its tiniest particles. Each particle is still iron and nothing else. You could shatter the little dust particles of iron into smaller parts. The process of breaking can go on and on, but it cannot go on forever. There must be a smallest unit of iron beyond which we cannot go if we want still to have iron.

Примеры, приведенные в диссертации С.В. Кислицыной, убедительно показывают, что в научно-популярном тексте вопросно-ответный комплекс способен создать особое построение, особую композицию излагаемого материала. Это построение четко реализует две основные функции данного вида литературы — коммуникативную (объяснение определенных, нередко весьма сложных, научных понятий в доступной для детей форме) и экспрессивную, призванную заинтересовать юного читателя, стимулировать его воображение и ассоциативное мышление.

Вопрос, непосредственно заданный читателю, приводит к использованию ряда элементов устной разговорной речи: обращение в форме повелительного наклонения (*get into a bathtub, drop in enough pebbles*); изложение материала в виде беседы с читателем (так называемый прием интимизации изложения), употребление разговорной лексики и

сокращенных форм вспомогательных глаголов (*didn't stop to wonder*), форм побуждения к действию (*let's*).

Таким образом, вопрос, обращенный к читателю и создающий (скорее, задающий) атмосферу *беседы* с ним, приводит в действие механизм цепной реакции, в соответствии с которым осуществляется дальнейший отбор разговорных языковых средств.

9. Примечательно, что композиционная роль вопроса в создании научно-популярного текста может иметь одну и ту же направленность как в текстах для взрослых, так и в текстах для детей. Выше говорилось о том, что в текстах для взрослых фрагменты значительной протяженности иногда оформляются исключительно с помощью целой серии вопросов (см. пример из книги А.А. Покровского «Беседы о питании»). Аналогичная картина наблюдается и в текстах, написанных для детей младшего школьного возраста. Разница состоит лишь в том, что для взрослых — это обращение к их опыту, к их знаниям (*Знаете ли Вы, что...*), а для детей — конкретные задания, на которые ребенок может дать ответ, используя свои личные наблюдения. Например:

Is there a railway near your home? See if you can find out when it was built. What kind of trains run on the lines – are they diesel trains or electric trains? – are they passenger trains or goods trains, or both? Make drawings of the different trains you see. How many lines does your railway have? Can you find out where they go to? Go to your nearest station. See how many of these things you can find out about it.

When was it built?

How many lines does it have?

How many platforms are there?

Where do the trains go to?

How often do they run?

How many trains go through the station each day?

Is there a good yard?

What kinds of goods are there?

What do the signals look like? (Пример заимствован из [1, 42].)

Подобный прием «массированного» использования вопроса в повествовательном тексте, несомненно, углубляет его (текста) содержательную емкость, поскольку позволяет автору свести воедино логическое мышление юного читателя и его зрительное, чувственное восприятие. Несмотря на кажущуюся монологичность такого текста, он явно диалогичен, представляя собой некое побуждение к действию и выполнение этого действия.

Ответы на вопросы и задания, сформулированные в примерах, приводимых ниже, рекомендуется выполнить в письменной форме.

10. Обратимся к английской поэзии. Ниже приводится стихотворение американского поэта Карла Сандберга (Carl Sandburg) “I Am the People, the Mob”:

I am the people — the mob — the crowd — the mass.

*Do you know that all the great work of the world is done
through me?*

I am the working man, the inventor, the maker of the
world’s food and clothes.

I am the audience that witnesses history. The Napoleons
come from me and the Lincolns. They die. And then
I send forth more Napoleons and Lincolns.

I am the seed ground. I am a prairie that will stand for
much plowing. Terrible storms pass over me. I forget.
The best of me is sucked out and wasted. I forget.
Everything but Death comes to me and makes
me work and give up what I have. And I forget.

Sometimes I growl, shake myself and spatter a few red
drops for history to remember. Then — I forget.

When I, the People, learn to remember, when I, the
People, use the lessons of yesterday and no longer
forget who robbed me last year, who played me for

a fool – then there will be no speaker in all the world
say the name: ‘The People,’ with any fleck of a sneer
in his voice or any far-off smile of derision.

The mob – the crowd – the mass – will arrive then.

В приведенном стихотворении вопрос предваряет длинную цепочку перечислений, образующих композиционный каркас стихотворения. В ходе этих перечислений поэт отождествляет себя с историей народа (*I am the people – the mob – the crowd – the mass*) во всех ее проявлениях — блестящих (например, *The Napoleons come from me and the Lincolns*) и трагичных (*The best of me is sucked out and wasted*).

Вопрос:

Почему, по вашему мнению, вопрос может оказаться удобной формой для введения перечисления, когда автору необходимо сформулировать несколько определений одного и того же предмета (в широком смысле этого слова)? Таким единым «предметом» в данном случае является слово *народ* (*the people*), а существительные *the mob*, *the crowd*, *the mass* — это его синонимичные замены, в зависимости от того, какой смысл поэт вкладывает в определяемое им основное понятие.

Вопрос:

С помощью вопроса автор непосредственно обращается к читателю: *Do you know that...?* Как вы думаете, чего лишилось бы анализируемое вами стихотворение, если бы такое прямое обращение отсутствовало? Каким образом это повлияло бы на смысловую и экспрессивную емкость стихотворения?

Вопрос:

В рассматриваемом стихотворении американского поэта реализуется стилистический прием антитезы. Прежде всего, это противопоставление, выраженное с помощью двух антонимичных глаголов — *forget* и *remember*, повторенных в стихотворении несколько раз.

Каким образом эта антитеза соотносится, в смысловом плане, с вопросом, сформулированным в самом начале стихотворения?

Какого ответа ожидает поэт от своего читателя? И, вообще, ожидает ли он его или вопрос служит автору только для создания эффекта адресованности, т.е. непосредственной беседы с читателем?

11. Вопрос может быть смысловым и композиционным центром текста даже в том случае, когда он использован в конце стихотворения. Без такого вопроса (или нескольких вопросов) смысл стихотворения теряется, хотя вопрос никак не комментируется и ответ на него, в явном виде, отсутствует. В качестве примера приведем еще одно стихотворение того же поэта, названное “Grass”:

Pile the bodies high at Austerlitz and Waterloo.

Shovel them under and let me work —

I am the grass; I cover all.

And pile them high at Gettysburg

And pile them high at Ypres and Verdun.

Shovel them under and let me work.

Two years, ten years, and passengers ask the conductor:

What place is this?

Where are we now?

I am the grass.

Let me work.

Примечание: упомянутые в стихотворении “Austerlitz” (1805), “Waterloo” (1815), “Gettysburg” (1863), “Ypres” (World War I) и “Verdun” (1916) — это места больших сражений, повлекших за собой гибель огромного числа людей.

Вопросы:

Тема этого стихотворения — память, недолгая память людей. Как вы думаете, почему, казалось бы, такие простые, и будничные (для пассажиров автобуса) вопросы, как *What place is this?* и *Where are we now?* способны передать в удивительно емкой и выразительной форме мысль о забвении тех, кого нельзя забывать?

Какова в этом роль антитезы ‘исторические генеральные сражения, оставившие на поле боя груды мертвых тел’ (*pile the bodies high*) vs ‘будничная поездка в автобусе по малознакомым, забытым местам’?

Обратите внимание еще на одну антитезу: ‘пассажиры, проявляющие обычный и, как можно предположить, поверхностный интерес к местам, по которым проезжает их автобус’ vs ‘боль поэта, который хочет быть хотя бы травой для того, чтобы прикрыть груды мертвых тел’.

12. Следующий фрагмент заимствован из романа “Vanity Fair”:

My readers must be content with a chapter about Vauxhall (in Thackeray’s time a public garden, a fashionable meeting place and site of entertainments — H.P.), which is so short that it scarce deserves to be called a chapter at all. And yet it is a chapter, and a very important one too. *Are not there little chapters in everybody’s life, that seem to be nothing, and yet affect all the rest of the history?*

Вопрос:

Как вы считаете, поставленный вопрос (он выделен курсивом) является риторическим, т.е. не требующим ответа в силу своей очевидности, или же автор призывает читателя (обратите внимание на начало фрагмента — *my readers*) задуматься над значимыми моментами его (читателя) жизни?

13. Следующий пример является поэтическим. Название стихотворения — «Гадание»:

Ужели я, людьми покинутый,
Не посмотрю в лицо твоё?
Я ль не проверю жребий вынутый —
Судьбы слепое остриё?

И плавлю мертвенное олово
И с тайным страхом в воду лью...

Что шлет судьба? Шута ль веселого,

Собаку, гроб или змею?
Свеча колеблет пламя красное.
Мой Рок! Лицо приблизь ко мне!
И тень бессмысленно-неясная,
Кривляясь, пляшет на стене.

(Владислав Ходасевич)

Этот пример примечателен тем, что в нем реализуются два типа вопроса: один — риторический, **не** требующий ответа (*ужели я не посмотрю в лицо твое...*), поскольку вполне понятно, что человек гадает для того, чтобы узнать каким будет *жребий вынужденный*, какова его дальнейшая судьба, и второй вопрос, уже *не* риторический, но вопрос как таковой — *что шлет судьба?*

Вопрос:

Как вы считаете, являются ли строки *Мой Рок! Лицо приблизь ко мне! / И тень бессмысленно-неясная, / Кривляясь, пляшет на стене* метафорическим ответом на вопрос *Что шлет судьба?* Какова роль прилагательного *бессмысленно-неясная* (тьень) и глагола *кривляться* в понимании того, каким будет *лицо Рока?*

14.

*What is the worst of woes that wait on age?
What stamps the wrinkle deeper on the brow?
To view each loved one blotted from life's page,
And be alone on earth, as I am now.*

(George Gordon Byron)

Ответ на два вопроса, сформулированных в начале четверостишия, заключен в третьей строке, в которой использован глагол *to be blotted from*.

Задание:

Определите значение этого глагола. Затем сравните ваше наблюдение с данными толковых словарей. Что совпало, что *не* совпало?

Четверостишие в целом представляет собой сентенцию. Как вы понимаете значение существительного *сентенция*?

15. Познакомьтесь со следующим стихотворным текстом:

АКРОБАТ

От крыши до крыши протянут канат.

Легко и спокойно идет акробат.

В руках его – палка, он весь — как весы,

А зрители снизу задрали носы.

Толкаются, шепчут: «Сейчас упадет!»

И каждый чего-то взволнованно ждет.

Направо — старушка глядит из окна,

Налево — гуляка с бокалом вина.

Но небо прозрачно, и прочен канат.

Легко и спокойно идет акробат.

А если, сорвавшись, фигляр упадет

И, охнув, закрестится лживый народ, —

Поэт, проходи с безучастным лицом:

Ты сам не таким же живешь ремеслом?

(Владислав Ходасевич)

Этот пример интересен тем, что он показывает связь между двумя типами вопроса — риторическим и не-риторическим. Как известно, первый не предполагает какого-либо ответа в связи с его полной очевидностью. Второй, напротив, заставляет читателя интерпретировать поставленный вопрос, искать причины, побудившие автора (писателя или поэта) сформулировать свою мысль в форме вопроса.

На первый взгляд может показаться, что слова *ты сам не живешь ли таким ремеслом?* представляют собой вопрос риторический: да, конечно, в своем творчестве ты (поэт) тоже фигляр, ты ходишь по канату и можешь, образно говоря, в любой момент с него сорваться, и неизвестно, какова будет реакция *лживого народа*, т.е. в данном случае твоих читателей.

С другой стороны, такие слова, как *легко и спокойно* (идет акробат), *небо прозрачно, прочен канат* противоречат смыслу риторического вопроса: поэту живется далеко не спокойно и легко, в его жизни далеко не всё прочно и прозрачно.

Задание:

Определите значение существительного *фигляр* (*а если, сорвавшись, фигляр упадет...*). Затем сравните свое определение с данными толковых словарей.

16.

Что напишу? Что изреку

Стихом растрепанным и вялым?

Какую правду облеку

Его звенящим покрывалом?

Писать о том, как серый день

Томительно и скучно длился,

Как, наконец, в ночную тень

Он незаметно провалился?

Писать о том, что у меня

В душе нет прежнего огня,

А преждевременная вялость

И равнодушная усталость?

О том, что свой мундирный фрак

Я наконец возненавидел,

Или о том, что злой дурак
Меня сегодня вновь обидел?

Но нет, мой друг, не городи
О пустяках таких ни строчки:
Ведь это только всё цветочки,
Дождешься ягод впереди.

Так говорит мне знание света.
Увы! Его я приобрел
Еще в молодые очень лета,
Вот оттого-то я и зол.

(Федор Сологуб)

В этом стихотворении из общего количества в шесть строф первые четыре построены на вопросительных предложениях. Вначале у читателя создается впечатление, что эти вопросы являются риторическими, т.е. ответ на них не требуется в связи с их полной очевидностью. Действительно, зачем писать, если стих *растрёпан и вял*, если *в душе нет прежнего огня, а только преждевременная вялость и равнодушная усталость*?

Однако в предпоследней строфе поэт находит ответ на поставленные им вопросы, правда, ответ этот неутешителен: автор называет свои стихи *пустяком*, говорит, что худшее ждет поэта впереди (*ведь это только всё цветочки, дождешься ягод впереди*), что знание света сделало его злым.

Вопрос:

В своем собственном поэтическом мире реальное положение вещей поэт определяет с помощью целого ряда слов. Это, прежде всего, прилагательные *растрепанный*, *вялый* (стих), *преждевременная* (вялость), *равнодушная* (усталость), *серый* (день). Какое контекстуальное значение объединяет эти пять слов? Какое из данных прилагательных вы считаете доминирующим (в смысловом отношении), т.е. распространяющим свое влияние на остальные четыре слова?

Какова роль наречий *томительно* и *скучно* в контекстуальном смысловом сближении упомянутых прилагательных?

17.

Июль

По дому бродит приведенье.

Весь день шаги над головой.

На чердаке мелькают тени.

По дому бродит домовой.

Везде болтается некстати,

Мешается во все дела,

В халате крадется к кровати,

Срывает скатерть со стола.

Ног у порога не обтерши,

Вбегает в вихре сквозняка

И с занавеской, как с танцоршей,

Взвивается до потолка.

Кто этот баловник-невежа

И этот призрак и двойник?

Да это наш жилец приезжий,

Наш летний дачник-отпускник.

На весь его недолгий роздых

Мы целый дом ему сдаем.

Июль с грозой, июльский воздух

Снял комнаты у нас внаем.

Июль, таскающий в одеже

Пух одуванчиков, лопух,
Июль, домой сквозь окна вхожий,
Всё громко говорящий вслух.

Степной нечесаный растреп,
Пропахший липой и травой,
Ботвой и запахом укропа,
Июльский воздух луговой.

(Борис Пастернак)

В данном примере вопрос (*кто этот баловник-невежа...?*) занимает четкое срединное положение: ему предшествуют три строфы и после него тоже следуют три строфы. При этом строфы, предшествующие вопросу, подготавливают ответ на поставленный вопрос с помощью глаголов: *бродит* (по дому бродит приведенье), *болтается* (*некстати*), *мешается* (во все дела), *крадется* (к кровати), *срывает* (скатерть со стола), *вбегают* (в вихре сквозняка), *взвивается* (до потолка).

Все эти глаголы совместимы с деятельностью человека, который может бродить, мешаться не в свои дела и т.д. И только *взвивается до потолка* выходит за рамки человеческих возможностей (если исключить метафору).

Вопрос:

Как вы думаете, какое значение объединяет перечисленные выше глаголы (*бродит, болтается, мешает* и т.д.) и, тем самым, создает смысловую целостность первых трех строф? Сформулируйте это общее значение. Можно ли его обнаружить в толковых словарях, которыми вы пользуетесь?

Поэтический текст, который следует за вопросом (*кто этот баловень-невежа?*) реализует стилистический прием персонификации: *приезжий жилец, летний дачник-отпускник*, которому комнаты сдаются внаем, *нечесаный растреп, громко говорящий вслух, его недолгий роздых* — всё это реальные, вполне человеческие черты, создающие целостный портрет дачника.

Вопрос:

Какие слова и словосочетания подготавливают постепенный переход от растрепанного дачника непосредственно к июльскому луговому ветру — истинному «герою» стихотворения?

Задание:

Упомянутая выше персонификация является, на самом деле, метафорой. Постарайтесь придумать метафору, в которой какое-то явление природы (например, град, сход лавины в горах, игра солнечного луча на полу в комнате и проч.) описывалось бы метафорически с помощью тех или иных свойств и черт характера человека.

18.**Другое**

Что случилось? Зачем я не могу,
уж целый год не знаю, не умею
слагать стихи и только немоту
тяжелую в моих губах имею?

Вы скажете — но вот уже строфа,
четыре строчки в ней, она готова.
Я не о том. Во мне уже стара
привычка ставить слово после слова.

Порядок этот ведает рука.
Я не о том. *Как это прежде было?*
Когда происходило — не строка —
другое что-то. *Только что?* — забыла.

Да, то, другое, разве знало страх,
когда шалило голосом так смело,
само, как смех, смеялось на устах

и плакало, как плач, если хотело.

(Белла Ахмадулина)

Для композиции данного стихотворения вопрос, сформулированный в самом его начале, играет конструктивную роль: поэт задается вопросом, почему его оставило вдохновение (*что сделалось?*) и во *всех* последующих строфах пытается ответить на самим же поставленный вопрос, вспоминая (*как это прежде было?*) время, когда вдохновение не знало страха.

С помощью вопроса создается своеобразная форма диалога — беседа с самим собой (*я не о том*, повторенное дважды). При этом настоящее (*тяжелая немота*) проецируется поэтом в прошлое, *когда то, другое шалило голосам так смело*.

Переход от тяжелой немоты на губах (первая строфа) к свободе смеяться и плакать (последняя строфа) осуществляется в рамочной структуре с помощью антитезы: *не знаю, не умею слагать стихи, немота тяжелая в моих губах* противопоставлены поэтом свободе смеяться и плакать.

Вопрос:

Какую роль в антитезе 'тяжелая немота' vs 'смех и плач' играют два заключительных слова стихотворения — если хотело: *само, как смех смеялось на устах и плакало, как плач, если хотело?*

19. В примере, который приводится ниже, вопрос (вернее, ряд вопросов) имеет особый характер. Это — вопрос без ответа, потому что определенный и, главное, однозначный ответ в данном случае невозможен.

Поиск истины, стремление понять замысел Бога, увидеть справедливость Его воли облакаются писателем в вопросительную форму. В результате мы имеем дело с таким типом вопроса, который, по сути, является не вопросом, а мучительным размышлением. Сам Толстой называет это размышление «голосом души»:

Часов до трех он (Иван Ильич — Н.Р.) был в мучительном забытьи. Ему казалось, что его с болью суют куда-то в узкий черный мешок... И это ужасное для него

дело совершается с страданием... Он лег боком на руку, и ему стало жалко себя. Он... не стал больше удерживаться и заплакал, как дитя. Он плакал о беспомощности своей, о своем ужасном одиночестве, о жестокости людей, о жестокости Бога, об отсутствии Бога. «Зачем Ты всё это сделал? Зачем привел меня сюда? За что, за что так ужасно мучаешь меня?» Он и не ждал ответа и плакал о том, что нет и не может быть ответа.... Боль поднялась опять, но он не шевелился, не звал. Он говорил себе: «Ну, еще, ну бей! Но за что? Что я сделал Тебе, за что?» (Л.Н. Толстой. Смерть Ивана Ильича).

Задание:

Рассмотрите следующие ряды слов, использованных в приведенном выше фрагменте:

существительные — *боль, страдание, забытье, беспомощность, одиночество*;

прилагательные — *мучительное (забытье), ужасное (одиночество)*;

глаголы — *плакать, мучить*;

наречие — *ужасно (мучить)*.

Можно ли считать, что существительное *жестокость* (людей и Бога) вписывается в число всех этих слов, являющихся контекстуальными синонимами?

20.В поэтическом тексте вопрос может принимать усеченную форму, характерную для устной разговорной диалогической речи. Приведем пример: две приятельницы обсуждают вчерашнюю вечеринку:

— *А он?*

— *А она?*

— *Да ну... (Формула удивления)*.

Примечательно, что точно такая же усеченная форма вопроса может открывать поэтический текст философского содержания:

ВОДА

А вода? Миг — ясна...

Миг — круги, ряби: рыбка...

Так и мысль!.. Вот — она...

Но она — глубина,

Заходившая зыбко.

(Андрей Белый)

21.

How is this? some carping reader exclaims. *How is it* that Amelia, who had such a number of friends at school, and was so beloved there, comes out into the world and is spurned by her discriminating sex! My dearest sir, there were no men at Miss Pinkerton's establishment except the old dancing-master; and you would not have had the girls fall out about him? (W. Thackeray).

Этот пример интересен тем, что он отчетливо показывает способность вопроса вводить текстовой фрагмент большой эмоциональной насыщенности. Эта насыщенность создается рядом языковых средств. Во-первых, сам вопрос представляет собой восклицание (*some carping reader exclaims*). Как известно, восклицание способно передавать различные чувства. В данном случае — это удивление или, скорее, недоумение: *How is this?* 'Да как же такое может быть?!' По сути, восклицание — это *возглас*, выражающий волнение. Читатель, не забывший содержание романа «Ярмарка тщеславия», вероятно, вспомнит, что автор нежно любит свою Амелию, одно из главных действующих лиц романа, и искренно недоумевает — как можно её не любить.

Затем следует объяснение данного непонятого явления. В этом объяснении автор романа прибегает к использованию ряда эмоционально окрашенных средств. Это, прежде всего, глагол *to spurn* (*Amelia is spurned by her sex*), имеющий здесь значение 'to refuse to accept someone that you do not think deserves your respect, attention, or affection', а также прилагательное *discriminating*, имеющее значение 'treating a person differently, especially in a worse way from the way in which you treat other people'. Наконец, это непосредственное обращение к читателю (*My dear sir*), которое реализует стилистический прием интимизации изложения.

В результате создается антонимичное целое, образованное, с одной стороны, словами *such a number of friends at school, was so beloved* и, с другой стороны, словосочета-

нием *is spurned by her discriminating sex*. Непосредственная контактность данных речевых антонимов (т.е. их реализация в рамках одного и того же предложения) способствует созданию двух четких полюсов в рамках единого смыслового целого и в то же время служит «сгущению» оценочных характеристик персонажа. Иными словами, то, как к Амелии относятся ревнивые представительницы ее собственного пола, говорит о ней не менее, а, возможно, и более, нежели её прямая характеристика — *she was beloved by many friends at school*.

Задание:

Придумайте и опишите ситуацию (по-русски или по-английски) используя «схему», рассмотренную выше. Например: актер (или актриса) любим и уважаем своими многочисленными друзьями и родственниками, близкими и дальними. Между тем в театре, где он (она) служит, ситуация сложилась совсем иная, т.е. прямо противоположная. Постарайтесь показать в немногих словах причину смены отношения. Используйте вопросительное предложение.

22.

«Что является наиболее страшным в романе «Петля и камень...?» Нет, все не изображение «сладкой жизни» мафиози — больших, средних и маленьких. Закрытые сауны, отдельные кабинеты ресторанов, доступные и продажные красотки, аморальность в мыслях и поступках — все это нам уже хорошо знакомо по газетам, журнальным очеркам, кинофильмам. И не это создает чувство ужаса у читателя. Самое страшное в книге — страх. Ощущение полной безнаказанности тех, кто может сотворить с тобой все, что угодно... Могут выгнать с работы, схватить человека и его семью «железной рукой голода», могут выселить на улицу и превратить в бомжа, могут посадить в тюрьму по любому придуманному обвинению, могут заточить на всю жизнь в «психушку» и уничтожить как личность... (Лев Разгон. Вступительная статья к роману: Аркадий и Георгий Вайнеры. «Петля и камень на зеленой траве»).

Цель этого примера — показать, что ответ на поставленный вопрос может иметь *развернутый* характер благодаря двум обстоятельствам. Первое обстоятельство: автор

ставит вопрос и начинает с того, что предполагаемый ответ неправилен. В приведенном примере это — «Что является наиболее страшным...? Нет, вовсе не...». Второе обстоятельство — это объяснение того, какой ответ является правильным. В результате создается антитеза, которую можно обозначить как ‘правильное vs неправильное понимание поставленного автором вопроса’.

Развернутость антитезы дает возможность вместить в нее два стилистических приема: это *перечисление*, основанное на эмоционально-оценочной лексике, и прием смыслового эмоционально-экспрессивного *нарастания* (градация) К первому можно отнести:

существительные: *аморальность* (в мыслях и поступках), *страх*, *страшное* (*самое страшное в книге — страх*), *ужас* (чувство ужаса у читателя), (*полная*) *безнаказанность*; прилагательные: *доступные и продажные* (женщины), *сладкая* (жизнь), *закрытые* (сауны), *отдельные* (кабинеты ресторанов), *придуманное* (обвинение);

глаголы: *выгнать* (с работы), *сотворить* (с тобой все, что угодно), *схватить* (человека и его семью рукой голода), *выселить* (на улицу), *превратить в бомжа*, *посадить* (в тюрьму), *заточить* (в психушку), *уничтожить* (как личность).

Подобная уплотненность эмоционально-экспрессивных оценочных средств создает монолог, автор которого предстает перед читателем как человек, глубоко и болезненно воспринимающий растоптанность человеческого достоинства.

Стилистический прием нарастания (градации) примечателен тем, что в рамках упомянутой выше антитезы он реализуется дважды: первый раз в той ее части, в которой автор говорит о неправильном ответе на поставленный им вопрос, и второй раз — в той части антитезы, в которой ответ на вопрос представляется автору правильным.

Первый ряд нарастания образуется следующими составными частями:

«сладкая жизнь» мафиози

закрытые сауны

отдельные кабинеты ресторанов

доступные и продажные красотки

аморальность в мыслях и поступках

Возникает законный вопрос: разве, скажем, *отдельные кабинеты ресторанов* сильнее в эмоциональном и экспрессивном отношении, нежели *закрытые сауны*; разве те же *кабинеты и сауны* слабее *доступных красоток*? Ответ на этот законный вопрос может быть таким: конечно, не сильнее и не слабее. Всё дело в завершающем звене — *аморальность в мыслях и поступках*.

Это завершающее звено является одновременно и обобщением сказанного выше, и приговором ему, и поэтому обладает большей смысловой весомостью и большей экспрессией, нежели предыдущие звенья перечислительного ряда, имеющие, по своему значению, частный характер.

Такова языковая природа нарастания (градации). Смысловая значимость и обобщенность последнего члена перечислительного ряда делает все предыдущие звенья ступенями данного ряда. Эти ступени постепенно, шаг за шагом, подводят к вершине (смысловой и экспрессивной) перечисления. Можно сказать, что именно вершина (напомним: здесь это *аморальность в мыслях и поступках*) втягивает члены перечислительного ряда в структуру нарастания, делает эти ступени контекстуальными синонимами, навязывает им основное качество градации — постепенное усиление смысловой и экспрессивной значимости слов и словосочетаний, образующих то или иное перечисление.

Второй раз стилистический прием — нарастание реализуется с помощью следующих словосочетаний:

могут выгнать с работы

(могут) *схватить человека и его семью «железной рукой голода»*

могут выселить на улицу

(могут) *превратить в бомжа*

могут посадить в тюрьму по любому придуманному обвинению

могут заточить на всю жизнь в «психушку»

(могут) *уничтожить как личность.*

Как и в предыдущем случае, последнее звено перечислительного ряда (*уничтожить как личность*) является обобщением по отношению ко всем его предыдущим звеньям и поэтому обладает в этом ряду наибольшей смысловой и эмоционально-экспрессивной весомостью: *заточить, схватить, выгнать* и т.д. — всё это частные действия, основная цель которых — уничтожить человека как личность.

Вопрос:

Каким образом можно сформулировать значение, объединяющее следующие глаголы: *выгнать, схватить, выселить, превратить* (в бомжа), *посадить* (в тюрьму)?

23.

Когда я стала издавать книгу за книгой, я испытывала страх самозванства. *Кто это меня назначил писателем? Я стеснялась самого слова «писатель».* Но с годами привыкла. Да, писатель... Надо решать для себя вопросы: *Кто я? Чего хочу? Нужна ли мне свобода? Готов ли я к ответственности? Могу ли я испытывать сострадание?* Есть множество людей, которые совершенно созрели для того, чтобы задать себе эти вопросы, но никто не сказал им, что такие вопросы задавать нужно, а сами они не догадались (Людмила Улицкая).

Все пять вопросов, с которыми мы сталкиваемся в данном примере, служат одной цели — очертить тот круг нравственных ориентиров, которыми должен руководствоваться человек, если он хочет заняться писательским трудом. Отсюда — использование таких существительных, как *свобода, ответственность* и *сострадание*.

Форма вопроса, обращенная к себе самому, предполагает отсутствие какой-либо категоричности и абсолютной уверенности в понимании природы писательского труда. Это — вопросы-размышления, вопросы поиска правильного жизненного пути. Можно сказать, что данные вопросы — это нелегкий диалог писателя с самим собой. Читатель понимает, что автор приведенного текстового фрагмента весьма далёк от того, чтобы считать поставленные им самим вопросы решенными; они, эти вопросы, и по сей день тревожат его писательскую совесть.

Задание:

Предположим, что вам предстоит нелегкий разговор с одним из ваших родственников или друзей. Вы не вполне уверены, что готовы к этому. Задайте себе несколько вопросов для того, чтобы понять, какие доводы следует привести в предстоящем разговоре. Его тема может быть любой. Например, вы собираетесь жениться, а ваши родные / друзья активно противятся этому. Или вы хотите бросить всё и уехать далеко на север (восток, юг), а ваши друзья считают это неразумным поступком и проч. в том же роде.

24.

*Как я живу? Без ожиданий,
В себе накапливая речь.
А между тем на крыши зданий
Ребристый снег успел прилечь.*

*И мы, как пчелы трудовые,
Питаем сонную детву,
Осуществленный день России
Не мысля видеть наяву¹*

(Давид Самойлов)

Вопрос, которым начинается это стихотворение, принадлежит к тому типу, который нередко употребляется в том случае, когда мы хотим разобраться в своих собственных мыслях, понять причину своих поступков. Например: *Что я думаю об этом человеке? Он представляется мне.... Или: Как я могу объяснить самому себе мою неприязнь к...? и т.д.* При этом вопрос играет двойную роль. С одной стороны, он действительно ставит перед человеком задачу — понять причину своих поступков, характер своих устремлений или, шире, понять то, как я «проживаю» свою собственную жизнь.

С другой стороны, в устной разговорной речи подобные вопросы дают человеку некую паузу во времени, возможность сконцентрироваться на своих мыслях и упорядочить их. По-видимому, вы, уважаемый читатель, не раз замечали, что ваш собеседник по-

¹ *Детва*: 1. личинки пчел; 2. молодые пчелы.

сле, например, слов *Что я могу рассказать вам о себе?* всегда делает паузу для того, чтобы вспомнить наиболее значимые события своей жизни, представить их в логически выстроенной последовательности.

Два четверостишия приведенного выше стихотворения объединены мыслью о некой общей *незавершенности*, отсутствии устремлений и пожеланий (*живу без ожиданий*). Иными словами, речь идет о периоде «статичности» в жизни поэта и лишь подспудном накоплении поэтического опыта (*в себе накапливая речь*).

Эта общая мысль передана с помощью ряда лексических средств, которые в стихотворении становятся контекстуальными синонимами. Так, глагол *накапливать* (в себе накапливая речь) реализует в данном случае значение ‘собрать впрок’, т.е. не для данного момента, не для «сейчас»; глагол *прилечь* имеет значение ‘лечь ненадолго’; *не мысля видеть наяву* означает, что осуществленный день представляется поэту только как сон, не имеющий отношения к действительности, к сегодняшнему дню.

Вопрос:

Как вы понимаете метафору *питаем сонную детву*? О какой *детве* здесь, на самом деле, идет речь?

25.

... the letters... told the same tale of men who were, in all the full flood of academic and athletic success, of popularity and the promise of great rewards ahead, seen somehow as set apart from their fellows, garlanded victims, devoted to the sacrifice. These men must die...they were the aborigines, vermin by right of law, to be shot off at leisure so that things might be safe for the travelling salesman, with his polygonal pince-nez, his fat wet hand-shake, his grinning dentures. I wondered, as the train carried me farther and farther from Lady Marchmain, whether perhaps there was not on her, too, the same blaze, marking her and hers for destruction by other ways than war. *Did she see a sign in the red centre of her cosy grate and hear it in the rattle of creeper on the window-pane, this whisper of doom?* (Evelyn Waugh).

Диалогичность, создаваемая вопросом в повествовательном тексте, может быть «разговором» с самим собой, когда автор текста (или его персонаж) пытается сформули-

ровать свои, чаще всего, нелегкие мысли, поставив ряд вопросов, на которые он затем дает (или не дает) ответ. Многие из приведенных выше примеров создают диалогичность именно такого свойства.

В примере, приведенном выше, мы сталкиваемся с диалогичностью иного типа. Автор (повествование ведется от первого лица) пытается проникнуть в мысли *другого* человека (в данном случае — это Lady Marchmain), стараясь угадать, понимает ли этот другой человек то, что ему самому представляется очевидным.

В этом случае вопросу всегда предшествует изложение авторской точки зрения на обсуждаемую проблему. В анализируемом примере речь идет об особой, незаурядной категории людей, которые обладают многими достоинствами. Эти последние определяются с помощью следующих лексических средств:

to be in the full flood of academic and athletic success, где *academic*, согласно толковым словарям, реализует одновременно два значения: 1. *clever and good at studying*; 2. *being related to education, schools, universities, etc.* Словосочетание *to be in the full flood of success* создает высокую положительную оценку интеллектуальных качеств описываемой группы людей. *Athletic success* подразумевает 'being good at sports or physical exercise that require strength and skill'.

Помимо высокого интеллекта (*academic success*) и отличных физических качеств (*athletic success*) описываемая Ивлином Во группа людей обладает также популярностью (*state of being liked, enjoyed, accepted by a large number of people*) и успешностью. Все эти качества, взятые вместе, казалось бы, должны быть вознаграждены по достоинству (*the promise of great rewards ahead*).

Однако в действительности происходит обратное. Рафинированные интеллектуалы оказываются *set apart from their fellows*, они, как это не парадоксально, — жертвы, увенчанные венками победителей (*garlanded victims*), их удел — жертвенность (*they are devoted to sacrifice*). Вывод: *these men must die*.

Эта мысль развивается далее с помощью метафоры. Утонченные, образованные люди, с точки зрения не утонченного и не образованного большинства, являются вред-

ными бездельниками, подлежащими отстрелу: *vermin by right of law to be shot off at leisure*. Они — аборигены, которые должны уступить свое место другим, таким, например, как торговец, переезжающий с места на место со своим товаром (*travelling salesman*).

Если для интеллектуалов Во находит такие слова, как *academic success, popularity, great rewards*, то для их антиподов — это *fat wet hand-shake* и *grinning dentures* (*denture* — ‘ряд, особ. искусственных, зубов’).

Примечательно, что слово, являющееся в данном контексте ключевым, помещается автором в вопрос. Это слово — *doom*, использованное в значении ‘роковой конец, гибель’.

Существительное *doom* это смысловая и эмоциональная кульминация анализируемого текстового фрагмента. Его появлению предшествует иное слово, обладающее меньшей силой эмоционально-экспрессивного качества, нежели *doom*. Это слово — *destruction* (*by other ways than war*). В результате возникает градационный ряд (нарастание), который принимает форму *destruction — whisper of doom*.

Вопрос:

Как вы думаете, почему Во (справедливо считающийся одним из тончайших стилистов в английской прозе прошлого века) выбирает «физиологическую» характеристику для описания людей, которые неизбежно приходят на смену благородству и интеллектуальной рафинированности? Имеются в виду *fat wet handshake* — ‘влажные пухлые руки’ и *grinning dentures* — ‘ухмылка, обнажающая ряд искусственных зубов’. Как можно объяснить «секрет» особой экспрессивной выразительности подобных «физиологических» описаний?

26. Ввиду громоздкости приводимого ниже примера курсивом выделено только начало вопросительного предложения или какая-то одна его часть.

Here, as I (речь идет о маленьком Давиде Копперфильде – Н.Р.) sat looking at the parcels, packages, and books, and inhaling the smell of stables... a procession of most tremendous considerations began to march through my mind. Supposing nobody should ever fetch me, *how long* would they consent to keep me there? *Would they keep me long enough* to spend

seven shillings? *Should I sleep at night* in one of those wooden bins, with the other luggage, and wash myself at the pump in the yard in the morning; or *should I be turned out every night*, and expected to come again to be left till called for, when the office opened next day? Supposing there was no mistake in the case, and Mr. Murdstone had devised this plan to get rid of me, *what should I do...?* If I started off at once, and tried to walk back home, *how could I ever find my way, how could I ever hope to walk so far, how could I make sure of anyone* but Peggotty, even if I got back...? These thoughts, and a hundred other such thoughts, turned me burning hot, and made me giddy with apprehension and dismay (Ch. Dickens. David Copperfield).

Этот пример интересен тем, что переживания героя, его одиночество и страх быть покинутым в чужом, незнакомом мире переданы с помощью целого ряда вопросительных предложений. При этом вопросы имеют синтаксически параллельную структуру и строятся на основе лексических повторов:

would they keep me

would they consent

should I sleep

should I be turned out

how could I ever find

how could I make sure

Двойной повтор — синтаксический и лексический — использован автором романа для изображения напряженного эмоционального диалога, который испуганный мальчик-сирота ведет с самим собой. Задавая себе множество вопросов, Дэвид пытается представить, что произойдет, если никто не придет за ним в почтовое отделение, где он сидит *among parcels and packages*.

Правдивость переживаний ребенка несколько не умаляется тем обстоятельством, что вопросы включают детали бытового характера. Так, ребенок думает о том, где он сможет утром умыться, в каком ящике ему разрешат спать ночью и проч. Скорее напротив, эти детали делают жизненную ситуацию, в которую попал маленький Дэвид, реальной и потому убедительной.

Вопросы Дэвида остаются без ответа. Заключительная фраза фрагмента обобщает их следующим образом: *these thoughts, and a hundred other such thoughts, turned me burning hot, and made me giddy with apprehension and dismay.*

Обращает на себя внимание тот факт, что вопросы, которые задает себе несчастный покинутый ребенок, «вставлены» автором романа в своеобразную эмоционально-экспрессивную рамку. Эта рамка создается, с одной стороны, прилагательным *tremendous* (*most tremendous considerations began to march through my mind*), использованным в самом начале анализируемого нами фрагмента, и, с другой — эмоциональной лексикой в конце этого фрагмента: *these thoughts turned me burning hot, and made me giddy with apprehension and dismay.*

Согласно толковым словарям прилагательное *tremendous* имеет в данном случае следующее значение: ‘dreadful or awful, as in character or effect; exciting fear, frightening, terrifying’. Существительное *apprehension* находится в том же эмоциональном регистре, что и *tremendous*, поскольку его значение определяется как ‘anticipating adversity or misfortune; suspicion of fear or future trouble or evil’. Наконец, *dismay* — это ‘a feeling of unhappiness causing heavy heart’.

Таким образом, как мы видим, все три упомянутых слова (*tremendous, apprehension, dismay*) связаны со значением ‘страх’, ожиданием ‘future trouble’ и, как следствие, с психологическим состоянием, которое определяется как *heavy heart*.

Если прибавить к этому, что физическое состояние ребенка описывается как *being burning hot and giddy*, то мы получим довольно полную картину тяжести испытаний, выпавших на долю маленького Копперфильда.

Задание:

Выше было сказано, что существительное *apprehension* имеет значение ‘anticipating misfortune’, ‘suspecting future trouble’. Придумайте несколько словосочетаний, используя вместо слов *misfortune* и *trouble* конкретные обозначения тех или иных обстоятельств. Например, *anticipation of bankruptcy, anticipation of parting with the one you love* и проч. Затем опишите придуманную вами ситуацию более подробно.

Интересно, что в произведении другого автора мы находим точно такой же случай употребления вопросительных предложений. Речь идет о романе Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» (Charlotte Brontë “Jane Eyre”). Ребенок того же возраста, что и Давид Копперфильд, тоже сирота, тоже находящийся во враждебном окружении, со страхом думает о предстоящей встрече с незнакомым человеком. Девочка (Джейн Эйр) понимает, что эта встреча ничего хорошего ей не сулит (вопросительные предложения, а также слова и словосочетания, обозначающие состояние страха, переживаемого ребенком, выделены курсивом).

I now stood in the empty hall; before me was the breakfast-room door, and I stopped, intimidated and trembling. *What a miserable little poltroon had fear...made of me in those days! I feared to return to the nursery, and feared to go forward to the parlour... ten minutes I stood in agitated hesitation; the vehement ringing of the breakfast-room bell decided me; I must enter. ‘Who could want me?’ I asked inwardly... ‘What should I see... a man or a woman?’*

Задание:

Обратите внимание на прилагательное *miserable* (*miserable little poltroon*). Это слово принадлежит к числу прилагательных широкой семантики, способных сочетаться с практически неограниченным числом существительных — как одушевленных, так и неодушевленных. Какое более узкое (в смысловом отношении) оценочное прилагательное вы могли бы подобрать для эмоционально-оценочной характеристики существительного *poltroon*?

27.

... жизнь моя (Ильи Ильича Обломова — Н.Р.) началась с погасания. Странно, а это так! С первой минуты, когда я сознал себя, я почувствовал, что я уже гасну... *Даже самолюбие — на что оно тратилось? Чтоб заказывать платье у известного портного? Чтоб попасть в известный дом? Чтоб князь П* пожал мне руку? А ведь самолюбие — соль жизни! Куда оно ушло? Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится, а лучшего я ничего не знал, не видал, никто не указал мне его (И. Гончаров).*

Первые три вопроса, сформулированные в этом фрагменте, имеют одну цель — показать на конкретных примерах на что, с его собственной точки зрения, тратилась жизнь Ильи Ильича Обломова. Четвертый вопрос — *Куда оно* (т.е. самолюбие как соль жизни) *ушло* — имеет обобщающий характер и поэтому завершает серию вопросов.

Рассматриваемый пример примечателен тем, что реализуемые в нем вопросы играют двоякую роль. Во-первых, они призваны показать особый психологический склад героя романа «Обломов»: Илья Ильич неуверен в себе, он пытается разобраться в причинах своей неудавшейся жизни, он ищет эти причины, ставя перед собой вопросы и не совсем понимая, каков, в конечном итоге, должен быть ответ. Отсюда — использование повторяемого союза *или*: *или я не понял этой жизни; или она никуда не годится*.

Иными словами, невозможность дать хоть сколько-нибудь определенный ответ на свои собственные вопросы указывает на некое основное психологическое свойство героя романа — умение осознать никчемность своей жизни (нравственной и духовной), ощущение необходимости изменений и при этом полное непонимание того, каким образом можно эту жизнь изменить.

Во-вторых, вопросы, поставленные Обломовым, реализуют антитезу, которая является существенной для понимания особенностей его характера. Это, с одной стороны, трезвость оценки в осознании смысла жизни (см., например, его слова о самолюбии) и, с другой стороны, беспомощность и непонимание того, что следует сделать для изменения существующего положения вещей.

Первый член антитезы, т.е. умение трезво оценить свою жизнь, подробно раскрывается во фрагменте, непосредственно примыкающем к рассматриваемому нами примеру. Ключевое слово этого фрагмента — *гаснуть*. Оно выделено курсивом:

... жизнь моя началась с *погасания*. С первой минуты, когда я сознал себя, я почувствовал, что *я уже гасну*. *Начал гаснуть я* над писанием бумаг в канцелярии; *гаснул потом*, вычитывая в книгах истины, с которыми не знал, что делать, *гаснул с приятелями*, слушая толки, сплетни, передразнивань, злую и холодную болтовню, пустоту, глядя на дружбу поддерживаемую сходками без цели, без симпатии; *гаснул я и губил силы с*

Миной: платил ей больше половины своего дохода и воображал, что люблю ее; *гаснул в унылом и ленивом хождении* по Невскому проспекту, среди ентовых шуб и бобровых воротников, — на вечерах, в приемные дни, где оказывали мне радушие как сносному жениху; *гаснул и тратил по мелочи жизнь и ум...ленивой и покойной дремотой, как другие...*

Согласно толковым словарям *гаснуть* в данном случае реализует переносное значение ‘терять силу’, ‘ослабевать’, ‘сходить на нет’. Причины угасания раскрываются в тексте с помощью ряда оценочных лексических средств. Это — существительные: *толки, сплетни, передразниванье, болтовня* (во время встречи с друзьями); *пустота, сходки без цели, без симпатии, дремота, писание бумаг, погасание*; прилагательные: *злая и холодная* (болтовня), *унылое и ленивое* (хождение по Невскому проспекту), *ленивая и покойная* (дремота); глаголы: *не знал* (что делать), *губил силы, гаснул и тратил по мелочи* (жизнь и ум), *воображал, что люблю* (Мину). Здесь глагол *воображать* использован в значении ‘думать о чем-либо мнимом, в действительности не существующем’.

Все эти элементы яркой отрицательной оценочной лексики создают повествование, четко говорящее о развитом чувстве критической самооценки, которым обладал Обломов (см. упомянутую выше антитезу), о его наблюдательности и способности осознать необходимость нравственных ориентиров, далеко выходящих за пределы простого удовлетворения материальных нужд.

В современной литературе ключевой (для анализируемого нами материала) глагол *гаснуть* — согласно примерам, приведенным в Национальном корпусе русского языка — имеет тенденцию чаще употребляться с такими «очевидными» существительными, как *огонь, огоньки, свечи, костер, фары автомобиля, прожектор, сигарета*.

Говоря о менее частых случаях использования глагола *гаснуть*, можно привести примеры, в которых упоминается смерть — физическая, но не духовная (как у Ильи Ильича):

(а) Тут матушка совсем поверила в *свою близкую смерть* и *стала гаснуть на глазах* (Михаил Шишкин).

(б) Не давайте же другу *гаснуть на глазах*, погружаться в хроническую депрессию, попытайтесь сбить *с мысли о смерти* (Надежда Усольцева).

Аналогичная тенденция наблюдается в отношении глагола *угасать*. Имеются в виду случаи, когда этот глагол реализует значение ‘терять силы, умирать’:

(в) Она была жива — какая радость! какая встреча! Постепенно *она стала угасать*. Бывали моменты, когда она позвонит в звонок, я приду, и она мне скажет: «Мне тоскливо без тебя, побудем вместе» (Митрополит Антоний. О смерти).

28.

Ты скажи, чем *тебя я могу одарить?*

Ни свободой, ни силой, ни славой,

Не могу отпустить тебя жить и творить

И свой путь по земле невозбранно торить, -

Только горстью поэзии шалой.

Потому-то у нас перекресток пути,

Потому-то нам в разные страны идти,

Где мы оба недолго покругим.

Ты раздаривать будешь осенний букет,

Я разбрасывать злой пустоцвет,

Что лишь мне самому только нужен.

(Давид Самойлов)

Этот поэтический текст интересен тем, что содержащийся в нем вопрос, на самом деле, является квазивопросом. Поясним эту мысль. Вначале у читателя возникает понимание того, что поэт обращается к своему другу (*ты скажи, чем тебя я могу одарить*) и надеется услышать от этого друга ответ на поставленный вопрос.

Однако, на самом деле, как это видно из последующих строк стихотворения, эта интересует не столько ответ друга, сколько раскрытие своего собственного поэтического «я», своего собственного внутреннего мира и мироощущения. Так, поэт говорит о

том, что у него нет ни свободы, ни силы, ни славы, что единственное, чем он обладает, это — *горсть поэзии шалой*.

Даже когда в поэтических строках все же появляется тот, к кому обращен вопрос (например, *не могу отпустить тебя*), этот другой соединен с «я» автора стихотворения с помощью местоимения *мы* (в разных падежах): *у нас перекресток пути, нам в разные страны идти, мы оба недолго покружим*.

Наконец, антитеза, которой завершается стихотворение (*осенний букет* vs *злой пустоцвет*), аналогичным образом служит не столько определению будущего жизненного пути друга (уезжающего в другую страну), сколько горестному ощущению одиночества и ненужности собственного поэтического слова.

Это одиночество и эта ненужность определяются поэтом как *злой пустоцвет*. Прилагательное *злой* (согласно толковым словарям) реализует в данном случае следующее значение: ‘раздраженный, язвительный, заключающий в себе насмешку, издевку’. Насмешка и издевка непосредственно звучат в адрес самого автора стихотворения. См., например, строку, в которой говорится об ощущении собственного творчества как *горсти поэзии шалой*.

Приведем несколько примеров из Национального корпуса русского языка, в которых прилагательное *злой* употреблено в отмеченном выше значении ‘раздраженный, язвительный, насмешливый’:

(а) его ум *не злой*, но *равнодушно насмешливый* к вере (Василий Гроссман).

(б) Сосед по квартире, инженер Драгин, начальник цеха, *со злой насмешкой* смотрел на ее морщинистое лицо, на девственно стройный, иссушенный стан, на её пенсне, висевшее на черном шнурочке (Василий Гроссман).

(в) Поэзия не должна и не может быть *злой*, утверждает этим стихотворением поэт Рубцов (Виктор Астафьев).

(г) Обострилась и ирония, никогда она не была *такой злой*, ядовитая и богохульная (И.Ф. Анненский).

Особенно интересными представляются первые два примера. Как отмечалось выше, *насмешливый* входит составной частью в значение слова *злой*. Между тем в данных двух примерах это значение уже представлено существительным *насмешка* и прилагательным *насмешливый*. В связи с этим (вследствие естественного языкового процесса, связанного с устранением дублирования) на передний план выходят другие значения прилагательного *злой*, а именно, ‘раздраженный’, ‘язвительный’.

Вопрос:

В начале стихотворения поэт с горечью определяет своё творчество как *горсть поэзии шалой*. В этой строке *шалый* реализует значение ‘беспорядочный’, ‘преисполненный сумасбродства’, ‘безрассудный’. Ниже приводятся примеры (они заимствованы из Национального корпуса русского языка), в которых также использовано прилагательное *шалый*. Как вы думаете, *шалый* употреблено в данных примерах в том же значении, что и в стихотворении Давида Самойлова, или же значение слова меняется? И если меняется, то в каком направлении? Для ответа на этот вопрос вам понадобится толковый словарь, желательно более полный.

(а) Суетливая, нервная толчея первого этажа, напряженное ожидание второго... *шалый* взгляд тех, у кого почему-то не принимают документы ни на втором, ни на первом, а посылают вместо этого на третий — на сущую погибель, в узкий коридор мелких кабинетиков, откуда и знающий-то человек выберется не скоро, а уж новичку и вовсе хана... (Андрей Волос).

(б) Что тогда ему ударило в голову, какой *шалый ветер* распалил ярость, он и сам не знает (Вадим Бурлак).

(в) *Шалый сырой ветерок* кружится и кружит голову (Василий Шукшин).

(г) Вот только когда получку получают совхозные, тогда бывают истории. Известное дело, *вербованные – народ шалый*... (Борис Можяев).

(д) Далее уже всё неинтересно – далее я жила у привокзальной тетки и ходила «на биржу», прикрывая располневшую талию плащом, и в конце концов *какой-то ша-*

лый мужик, завербовавшийся на Север, слал мне свою комнату буквально за гроши (Людмила Петрушевская).

(е) Поручик плохо разбирался в политике, он был просто бунтарь и романтик – такой *шалый романтик*, какими бывали только давным-давно разорившиеся дворяне, у которых ничего не оставалось кроме родословной, герба и шпаги (С.Д. Мстиславский).

29.

Then my own thoughts worried me. *What crime was this*, that lived incarnate in this sequestered mansion, and could neither be expelled nor subdued by the owner? — *what mystery* that broke out, now in fire and now in blood, at the deadest hours of night? *What creature was it*, that, masked in an ordinary woman's face and shape, uttered the voice, now of a mocking demon, and anon of a carrion-seeking bird of prey?

And this man I bent over — this commonplace, quiet stranger — *how had he become involved* in the web of horror? and *why had the fury flown at him?* *What made him seek* this quarter of the house at an untimely season, when he should have been asleep in bed? I had heard Mr Rochester assign him an apartment below — *what brought him here?* *And why, now, was he so tame* under the violence of treachery done him? *Why did he so quietly submit* to the concealment Mr Rochester enforced? *Why did Mr Rochester enforce this concealment?.. whence... had arisen Mr Rochester's dismay* when he heard of Mr Mason's arrival? *Why had the mere name of* this unresisting individual — whom his word now sufficed to control like a child — fallen on him, a few hours since, as a thunderbolt might fall on an oak? (Charlotte Brontë).

Данный фрагмент (он заимствован из романа “Jane Eyre”) целиком строится на вопросительных предложениях, вводимых словами *what (what crime)*, *how (how had he become involved)*, *why (had the fury flown at him)*, *whence* в значении ‘from what cause’ (*whence had arisen dismay*).

Читатель может спросить: почему автор прибегает к данному приему построения сюжетной линии романа? Что изменилось, если бы вместо вопросительных были исполь-

зованы повествовательные предложения, на которых, как правило, строится любой нарратив?

Героиня романа была непосредственной свидетельницей описанных в романе трагических событий. При этом ее мысль не скользит по поверхности, она не ограничивается простой констатацией фактов, ей необходимо вдуматься в причины происшедшего, осмыслить их. Сколько-нибудь твердого ответа Джейн найти пока не может (Ответ на её вопросы придет значительно позже, в конце романа). Отсюда — мучительные вопросы, обращенные к самой себе.

В данном случае глагол *to worry* (*my own thoughts worried me*) использован, согласно толковым словарям, в значении ‘to torment oneself with or suffer from disturbing thoughts’. Тяжесть этих мучительных мыслей передана с помощью целого ряда лексических средств. В первую очередь, это существительные: *crime, mystery, fire, blood, the deadeast hours of night, a mocking demon, a bird of prey, the web of horror, a fury, the violence of treachery, a thunderbolt*. Один лишь перечень этих слов говорит о том значении, в котором автор употребляет глагол *to worry*. Это — упомянутое выше *tormenting, disturbing thoughts*.

Образы, использованные автором романа в вопросительных предложениях, принадлежат к числу так называемой общечеловеческой символики: глухая ночь (*the deadeast hours of night*), демон, удар грома. Тот факт, что эти образы встроены в вопросительные структуры (окрашенные эмоциональным переживанием героини романа), усиливает их экспрессивную значимость.

В анализируемом фрагменте можно выделить два ключевых слова. Это — *crime* (*what crime was this*) и *mystery* (*what mystery that broke out*). Под понятие *crime* попадают почти все события, упомянутые в вопросительных предложениях. Перечень этих взаимосвязанных событий образует повествовательную канву нарратива. Героиня романа последовательно воссоздает в своем воображении увиденное ею и одновременно, благодаря структуре вопроса, ведет диалог с самой собой. Как отмечалось выше, её вопросы, обра-

щенные к себе, предполагают отсутствие категоричности и сколько-нибудь полной уверенности в понимании причин происшедших трагических событий.

Такова одна из основных функций вопросительных предложений в нарративе: они способны одновременно строить его сюжетную линию и при этом вносить в этот сюжет изрядную долю неуверенности в причинах, лежащих в основе описываемых событий.

Второе ключевое слово в анализируемом нами фрагменте это — *mystery* (*mystery that broke out*). В данном случае существительное *mystery* (согласно толковым словарям) использовано в значении ‘something that is difficult or impossible to understand or explain, something beyond understanding, any truth that is unknowable’. Представляется, что именно это значение вносит определенный вклад в создание такой черты нарратива, которая охарактеризована выше как некатегоричность, неуверенность (автора или персонажа, от лица которых ведется повествование).

Заканчивая анализ фрагмента, заимствованного из романа “Jane Eyre”, подчеркнем следующее: говоря в общем, вопросы в повествовательном тексте не являются его абсолютно необходимой частью. Иными словами, нам нетрудно представить такой нарратив, в котором вообще не будет каких-либо вопросов. Это объясняет тот факт, что любой вопрос в повествовательном тексте неизбежно создает своеобразную зону напряжения, привлекающую особое внимание читателя.

Задание:

Опишите (по-английски или по-русски) с помощью вопросительных предложений какую-либо ситуацию, в отношении которой вы испытываете неуверенность и/или непонимание. Например: *Вчера получил долгожданное письмо от старого друга. Почему оно пришло с опозданием на месяц? Почему друг ничего не пишет о своем здоровье? Что он имеет в виду, говоря о возможном переезде? Куда и с какой целью?* и т.п.

Или: *Вчера состоялся неприятный разговор с NN. Что он имел в виду, говоря...? Почему я не догадался сказать, что...* и т.п.

30. Для удобства анализа приводимый ниже пространный пример разделен на пронумерованные абзацы.

1. 12 июня силы Западной Европы перешли границы России, и началась война... *Что произвело это необычайное событие? Какие были причины его?..* Понятно, что Наполеону *казалось*, что причиной войны были интриги Англии...; понятно, что членам английской палаты *казалось*, что причиной войны было властолюбие Наполеона; что принцу Ольденбургскому *казалось*, что причиной войны было совершенное против него насилие; что купцам *казалось*, что причиной войны была континентальная система, разорявшая Европу, что старым солдатам и генералам *казалось*, что главной причиной была необходимость употребить их в дело; легитимистам того времени то, что необходимо было восстановить *les bons principes*, а дипломатам того времени то, что все произошло оттого, что союз России с Австрией в 1809 году не был достаточно искусно скрыт от Наполеона и что неловко был написан *memorandum* за № 178.

2. Понятно, что эти и еще бесчисленное, бесконечное количество причин, количество которых зависит от бесчисленного различия точек зрения, представлялось современникам; но для нас — потомков, созерцающих во всем его объеме громадность совершившегося события и вникающих в его простой и страшный смысл, причины эти представляются недостаточными.

3. Для нас непонятно, чтобы миллионы людей-христиан убивали и мучили друг друга, потому что Наполеон был властолюбив, Александр тверд, политика Англии хитра и герцог Ольденбургский обижен. Нельзя понять, какую связь имеют эти обстоятельства с самым фактом убийства и насилия, почему, вследствие того, что герцог обижен, тысячи людей с другого края Европы убивали и разоряли людей Смоленской и Московской губерний и были убиваемы ими...

4. Ежели бы Наполеон не оскорбился требованием отступить за Вислу и не велел наступать войскам, не было бы войны, но ежели бы все сержанты не пожелали поступить на вторичную службу, тоже войны не могло бы быть. Тоже не могло бы быть войны, ежели не было бы интриг Англии, и не было бы принца Ольденбургского и чув-

ства оскорбления в Александре, и не было бы самодержавной власти в России, и не было бы французской революции и последовавших диктаторства и империи, и всего того, что произвело французскую революцию, и так далее. Без одной из этих причин ничего не могло бы быть.

5. Стало быть, причины эти все — миллиарды причин — совпали для того, чтобы произвести то, что было. И, следовательно, ничто не было исключительной причиной события, а событие должно было совершиться только потому, что оно должно было совершиться.

6. Должны были миллионы людей, отречься от своих человеческих чувств и своего разума, идти на Восток с Запада и убивать себе подобных, точно так же, как несколько веков тому назад с Востока на Запад шли толпы людей, убивая себе подобных» (Л.Н. Толстой. Война и мир. Том третий, Часть первая).

Для нас этот пример интересен с нескольких точек зрения. Во-первых, он начинается с вопроса, вернее, с двух вопросов (первый фрагмент), являющихся для Толстого основными в той части романа, которая касается войны, а именно, *Что произвело это необычайное событие*, т.е. войну, и каковы ее причины.

Примечательно, что автор романа не сразу дает немедленный ответ на поставленные им самим вопросы, но рассматривает многие точки зрения на сложную проблему причины войны. И в этом рассмотрении ключевым словом, как нам представляется, является многократно повторенный глагол *казаться* (в примере он выделен курсивом, см. первый фрагмент):

Наполеону казалось,
членам английской палаты казалось,
принцу Ольденбургскому казалось,
купцам казалось,
старым солдатам и генералам казалось,
легитимистам казалось,
дипломатам того времени казалось.

Во всех этих примерах глагол *казаться* использован одновременно в двух значениях. С точки зрения самого Наполеона, старых солдат, купцов и проч. причины войны осознавались как вполне понятные и объективные. Поэтому в данном случае глагол *казаться* (согласно толковым словарям) использован в значении ‘представляться в воображении’.

С другой стороны, глагол *казаться* употреблен автором романа и в другом значении, т.е. в том значении, которое готовит читателя к иному, толстовскому, пониманию причин войны (см. фрагменты 5 и 6). Это значение формулируется (в толковых словарях) как ‘то, что представляется в мыслях при выражении *сомнения, неуверенности, отсутствия убежденности в истинности сообщаемого*’.

Это отсутствие убежденности в справедливости мнения (относительно только какой-то одной причины войны), высказанного многими людьми, усилено автором романа путем неоднократного использования сослагательного наклонения, выражающего в данном случае *нереальность* условия (см. четвертый фрагмент). Данная нереальность подчеркнута повторением зачина *ежели бы не....* Ведь, на самом деле, Наполеон действительно оскорбился, сержанты действительно пожелали..., Англия действительно интриговала и проч.

Неслучайно все эти соображения столь различных людей сформулированы автором романа в форме синтаксически параллельных структур. Равнозначность синтаксической конструкции, использование одного и того же союза (*ежели бы*) ставит все предположения столь разных людей — от Наполеона до простого сержанта — в один смысловой ряд, подразумевает равную значимость (вернее, «незначимость») приводимых ими точек зрения:

ежели бы Наполеон не оскорбился,
ежели бы все сержанты не пожелали...,
ежели не было бы интриг Англии,
ежели не было бы принца Ольденбургского,
ежели не было бы оскорбления в Александре,

ежели не было бы самодержавной власти в России,

ежели не было бы французской революции.

Во фрагментах 5 и 6 мы находим толстовское объяснение причины войны, войны вообще, а не только той, которая обозначена 1812-ым годом. Для объяснения этой причины использованы существительные *миллиарды* (причин) и *миллионы* (людей), имеющие в данном контексте усилительное значение ‘огромное количество’.

Однако особая роль принадлежит здесь эмоциональному глаголу *отрекаться от* (своих человеческих чувств и своего разума), который предваряет другой глагол — *убивать* (себе подобных). Толковые словари объясняют глагол *отрекаться* как ‘отказаться от’, ‘освободить себя от’ (в данном случае от чувств и разума), и только в этом «освобожденном» состоянии люди могут убивать себе подобных.

Обращает на себя внимание тот факт, что анализируемый нами фрагмент четко демонстрирует возможность трехчастной структуры в построении текста. Первая часть представляет собой формулировку вопроса (вопросов), являющегося для автора текста ключевым в плане обозначения им той или иной концепции. Вторая часть — это мнения людей, которые пытаются ответить на поставленный вопрос («в чем заключается причина войны?»). Сам автор текста считает эти мнения если не ошибочными, то, во всяком случае, недостаточными, неполными, не объясняющими суть проблемы. И, наконец, третья часть — формулировка собственной позиции автора.

Примечательно, что поэтический текст тоже может строиться по такой трехчастной схеме. Приведем пример:

What is the end of Fame? 't is but to fill

A certain portion of uncertain paper:

Some liken it to climbing up a hill

Whose summit, like all hills, is lost in vapour;

For this men write, speak, preach, and heroes kill,

And bards burn what they call 'their midnight taper',

To have, when the original is dust,

A name, a wretched picture, and worse bust.

(George Gordon Byron)

Первая часть традиционной триады — лаконичный вопрос: *What is the end of fame?*

Вторая часть — распространенное мнение, которое поэт считает ошибочным. Здесь мы находим два стилистических приема — сравнение (*some liken it to climbing hills whose summit, like all hills, is lost in vapour*) и цитатную метафору (*bards burn what they call 'their midnight taper'*). При этом оба приема явно окрашены авторской иронией.

Третья, заключительная, часть триады — осознание поэтом того, каков, на самом деле, конец (*when the original is dust*) любой славы: *a wretched picture and worse bust*.

Вопрос:

Оценочный ряд слов *uncertain paper — dust — a wretched picture — worse bust* объединены одним контекстуальным значением. Как бы вы сформулировали это значение?

Задание:

Познакомьтесь с переводом на русский язык приведенных выше поэтических строк: Перевод сделан Г. Шенгели:

В чем слава? Настрочат о вас десяток книг,
Так прочно измарав непрочную бумагу.
Кой-кто сравнил: «она – карабканье на пик,
Что, как всегда в горах, одет в туман и влагу».
Но пишут, говорят, всех учат, страшный крик!
Зачем? Чтоб, став землей, оставить в мире след
Да имя, скверный бюст и пакостный портрет.

Предлагаемый вопрос аналогичен предыдущему. Обратите внимание на следующие слова: *настрочат, измарав, непрочная бумага, карабканье, туман*. Какое контекстуальное значение является для них объединяющим?

Трехчастная структура, вводимая вопросом, характерна не только для художественного текста, но также и для текста учебного. Приводимый ниже пример заимствован из [2, 112]:

Овладев в школе актерским мастерством, ты еще не мастер, как это ни парадоксально. *Чем должен обладать начинающий актер?* Воображением, чуткостью, эмоциональной заразительностью, спокойствием, мышечной свободой, умением хорошо говорить, слушать, изящно двигаться. Но это азбука, это ремесло актера. Овладев этими азами, актер становится, в лучшем случае, ремесленником и никогда не поднимается до открытий.

Когда мы говорим о современном актере, мы имеем в виду, прежде всего, его индивидуальность. Индивидуальность — это то, чем человек отличается от других людей. Индивидуальность — это значит видеть иначе. И чем ярче и глубже эти черты, тем больше мы ценим это в талантливом человеке, ибо талант — это сочетание легкости с индивидуальным видением мира» (А.С. Демидова).

Как и в предыдущих двух примерах (фрагмент из «Войны и мира» и фрагмент из поэмы Байрона «Дон Жуан»), первая часть трехчастной структуры образована вопросом (он выделен курсивом). Вторая часть — это ответ на поставленный вопрос, но ответ неполный, поверхностный (азбука), чреватый (если следовать логике вопроса) превращением актера в ремесленника.

Существительные *азбука* и *ремесленник* (ремесло) создают антитезу по отношению к таким словам яркой положительной оценки, как *воображение*, *чуткость*, *эмоциональная заразительность* и т.д. Оказывается, что, по мнению автора текста, мышечная свобода, умение хорошо говорить, слушать и изящно двигаться это только азы, условие, как говорится, необходимое, но недостаточное.

Представляется, что в этой антитезе основную роль в создании отрицательной оценочной характеристики играет существительное *ремесленник*, которое (в переносном значении) определяется толковыми словарями следующим образом: ‘человек, который

работает по сложившемуся шаблону, без творческой инициативы' (слово весьма обидное для любого актера).

В приводимых ниже примерах (они заимствованы из Национального корпуса русского языка) существительное *ремесленник* в упомянутом выше переносном значении также входит в состав антитезы:

(а) ...настройщик монофоничен бессознательно. Он — ремесленник, а я артист, творец. Он слышит телесным ухом, а я ухом глубин (А.Н. Амфитеатров).

Здесь имеет место антитеза, аналогичная той, которая использована в анализируемом нами фрагменте: 'ремесленник' vs 'истинный актер, творец'.

(б) Может быть, неловко было ему откровенничать: хочу, дескать, доказать Олегу Комову, который не пустил меня в 94-ом в союз, что я хороший скульптор, а не ремесленник (Алексей Инкин).

Антитеза: 'хороший скульптор' vs 'ремесленник', т.е. плохой скульптор.

Существует тенденция, согласно которой переносное значение существительного *ремесленник* усиливается с помощью прилагательных отрицательной оценочной характеристики и соответствующих оценочных словосочетаний. Например:

(в) Не знаю, какая непостижимая сила влечет меня к искусству, в котором, может быть, я — *ничтожный ремесленник* (Л. Серова).

(г) Разве поэзию Народного Вожатого может переводить *непонятно кто, никому неведомый ремесленник?* (Евгений Чижов).

В учебной литературе структурирующая роль вопроса прослеживается и в другом случае, когда автор не сразу вводит тот иной тезис, но предваряет его вопросом, на который сам же сразу дает ответ. Такое «оттягивание» или, иными словами, намеренная задержка в формулировании мысли способствует концентрации внимания читателя, который невольно ждет, каким же будет ответ на прочитанный им вопрос. Приведем пример:

(д) ...еще и еще раз повторяю: необходим выбор верных задач. *Что значит верных?* Идущих от автора, идущих от данного произведения. *Что значит от автора?* От того, как автор устанавливает взаимоотношения действующих лиц, от установки об-

щего зерна пьесы, от сквозного действия (Вл. И. Немирович-Данченко. «Пособие по русскому языку. Для иностранных учащихся театральных вузов», Москва, 2006, с.103).

31.

При следующей встрече с Дорион (в Александрии она принадлежала к высшему слою аристократической знати) он (Иосиф Флавий — Н.Р.) заговорил о помолвке и женитьбе, как о давнишнем, не раз обсуждавшемся проекте. Она только смеялась своим высоким дребезжающим смехом. Но он делал вид, что не слышит, он был одержим своим планом...Разве не было случаев, когда женщины даже из высшего римского и александрийского общества переходили в иудаизм?.. Она даже не рассмеялась, она взглянула на него, словно он сошел с ума.

Однако, может быть, именно безумие этого проекта и привлекло ее? Этот еврей, с его фанатизмом помешанного, стирал все возражения. Для него не существовало затруднений, все доводы разума превращались в дым. Сияя счастьем, с пылающим взором, рассказывал он Титу и гостям на канонской вилле о своей помолвке с Дорион (Л. Фейхтвангер. Пер. с нем.).

Этот пример интересен тем, что заключенный в нем вопрос (он выделен курсивом) может быть истолкован двояким образом. С одной стороны, его можно понять как вопрос, который задает читателю сам автор романа. С другой стороны, данный вопрос может быть понят как форма размышления в виде вопроса, обращенного Дорион к самой себе. Иными словами, имеет место слияние авторской позиции и позиции персонажа.

И та, и другая позиция выражены с помощью ряда эмоционально-экспрессивных лексических средств. В анализируемом фрагменте они вводятся прилагательным *одержимый* (он был одержим своим планом). В данном случае это прилагательное (согласно толковым словарям) реализует значение, которое можно сформулировать как ‘охваченный навязчивой идеей’. Действительно, Иосиф не столько находится во власти чувства (не говоря уже о страсти), сколько действительно охвачен навязчивой идеей, связанной с возможностью невозможного — ему, иудею, взять в жены римскую аристократку. По-

видимому, неслучайно задуманное Иосифом названо эмоционально-бесстрастными существительными *проект* и *план*.

Значение прилагательного *одержимый* расширяется далее с помощью ряда контекстуальных синонимичных средств. Это — фразеологическое словосочетание *сойти с ума* (*словно он сошел с ума*), свободное словосочетание *доводы разума превращаются в пыль*, существительное *помешанный* (в переносном значении 'обладающий исключительным пристрастием к чему-либо', например, *он помешан на детективных романах*), *безумие* (*безумие этого проекта*), *фанатизм*.

Эти контекстуальные синонимичные средства используются с двойной целью: показать несовместимость проекта женитьбы со здравым смыслом и подчеркнуть навязчивость мыслей Иосифа относительно своего плана.

Обратим внимание на существительное *фанатизм* (*фанатизм помешанного*). В энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона отмечается, что прилагательное *фанатичный* может иметь значение, которое авторы Словаря формулируют как 'вдохновенный, иступленный, полностью подчиненный какой-либо идее'. Фанатизм, говорят далее авторы Словаря, соединяется со страстным убеждением и необычайным возбуждением, а также с рвением в проведении своей идеи.

Пылающий взор, сияющее счастье и риторический вопрос (*разве не было случаев, когда женщины даже из высшего римского и александрийского общества переходили в иудаизм?*), который, на самом деле, является эмоциональным восклицанием, не требующим ответа в связи с своей полной очевидностью — все эти лексические средства использованы автором (и переводчиком) романа для того, чтобы подчеркнуть состояние *радостного* ожидания помолвки.

Присущую фанатизму восторженность можно проиллюстрировать на примере, заимствованном из Национального корпуса русского языка:

(а) Этот *фанатик* уверял нас, что если мы освоим простейшие физические действия, то сыграть «Гамлета»... для нас это будет «раз плюнуть»... Это был восторженный *идеалист-фанатик* (Владлен Давыдов. Театр моей мечты»).

Однако в современном употреблении существительное *фанатик* (*фанатизм*) обычно не связывается с ощущением приподнятого радостного ожидания чего-либо. Приводимые ниже примеры (они также заимствованы из Национального корпуса русского языка) указывают на регулярное использование лексических единиц (прилагательных и существительных), имеющих яркий отрицательно-оценочный характер. Все они употребляются для характеристики тех или иных свойств фанатизма:

(б) Он мещанин, *жадный* до предметов, *накопитель-фанатик* материального интереса (Василий Гроссман).

Здесь существительное *накопитель* (материального интереса) и прилагательное *жадный* (до предметов) выступают как синонимы, имеющие целью конкретизировать значение существительного *мещанин*. В толковых словарях это последнее определяется как ‘человек с мелкими интересами, с узким кругозором и неразвитым вкусом’.

(в) Нагибин потом вспоминал: «Он сразу сказал главное: дед был *страшный человек. Фанатик и деспот*. И шизофреник — последнее я вытянул из него с великим трудом (Алексей Митрофанов).

Прилагательное *страшный* является словом широкой (иногда говорят *размытой*) семантики. Оно может характеризовать практически неограниченное число имен существительных, подвергнутых обобщенной отрицательно-оценочной квалификации. В данном примере это прилагательное четко конкретизируется с помощью существительных *деспот* и *шизофреник*.

(г) Этот гнусный, ядовитый *фанатик*, этот токсичный старикашка..., ипохондрик, мизантроп, грубиян, весь сотворенный из нервов. – нет, он не дал мне полного снадобья от нравственных немощей... (Нина Воронель).

Этот последний пример интересен тем, что он насыщен разнообразными языковыми средствами отрицательной оценочной характеристики. Это — прилагательные (*гнусный, ядовитый, токсичный*), существительные (*ипохондрик, мизантроп, грубиян*), причастный оборот (*весь сотворенный из нервов*). Отметим также морфологический ресурс: не *старик*, а *старикашка*.

Вопрос:

Какое из приводимых ниже определений фанатизма представляется вам наиболее убедительным и почему (определения приводятся по «Энциклопедическому словарю» Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона)?

1) в самом понятии фанатизма заключается и его осуждение как своего рода узости, ограниченности, упорства;

2) упорное признание своей правоты, неуважение к чужим убеждениям;

3) страстная преданность своим убеждениям, соединенная с крайней нетерпимостью к чужим взглядам и стремлениям;

4) рвение в осуществлении идеи.

32.

I (Jane Eyre — H.P.) dressed myself with care: obliged to be plain — for I had no article of attire that was not made with extreme simplicity — I was still by nature solicitous to be neat. It was not my habit to be disregarding of appearance, or careless of the impression I made; on the contrary, I ever wished to look as well as I could, and to please as much as my want of beauty would permit. I sometimes regretted that I was not handsomer: I sometimes wished to have rosy cheeks, a straight nose, and small cherry mouth: I desired to be tall, stately, and finely developed in figure; I felt it a misfortune that I was so little, so pale, and had features so irregular and so marked. *And why had I these aspirations and these regrets?* It would be difficult to say: I could not then distinctly say it to myself (Charlotte Brontë. Jane Eyre).

Этот пример иллюстрирует явление, довольно часто встречающееся в художественной литературе, а именно, внутренний диалог персонажа с самим собой в том случае, когда ему, данному персонажу, что-то неясно, когда он не может избавиться от этой неясности и честно признается в этом самому себе. Отсюда — прямой ответ на вопрос *why had I these aspirations?* — *It would be difficult to say. I could not then distinctly say it to myself.*

Упомянутые размышления персонажа принимают форму антитезы:

handsome vs want of beauty;

tall, stately, finely developed in figure vs little;

rosy cheeks vs pale;

a straight nose, a small mouth vs irregular features.

Это — примеры явной, своего рода «открытой» антитезы. Обратим внимание еще на один вид противопоставления, которое не столь очевидно. Имеется в виду контраст того, каким образом персонаж воспринимает самого себя (Джейн искренно кажется себе непривлекательной и даже более того — откровенно некрасивой), и того, как читатель, по мере постепенного ознакомления с романом, начинает все более глубоко понимать, что, скажем, *a straight nose* и *a cherry mouth* — это совсем не те «качества», которые могли бы заставить его, читателя, восхищаться тем или иным женским персонажем. Иные свойства убеждают нас в том, что образ Джейн, созданный Ш. Бронте, является абсолютным идеалом женского характера и женской притягательности.

Конечно, для осознания подобного контраста необходим выход за пределы только одного приведенного выше небольшого фрагмента.

Задание:

Опишите (желательно по-английски), с помощью приема антитезы, резко различающиеся черты лица двух человек, например, двух друзей или двух родственников, например, брата и сестры.

33.

Видали ли вы когда-нибудь старинный-старинный шкаф, почерневший от времени и весь изукрашенный резьбой в виде разных завитушек, цветов и листьев? Таковой вот точно шкаф — наследство после прабабушки — и стоял в комнате. Он был весь покрыт резьбой — розами, тюльпанами и самыми причудливыми завитушками. Между ними высовывались маленькие оленьи головы с ветвистыми рогами, а по самой середине был вырезан целый человечек. На него невозможно было глядеть без смеха, да и сам он преуморительно скалил зубы — такую гримасу уж никак не назовешь улыбкой! У него были козлиные ноги, маленькие рожки на лбу и длинная борода. Дети звали его обер-унтер-генерал-адмирал-сержант Козлоног! Трудно выговорить такое имя, и немногие

удостаиваются подобного титула, зато и вырезать такую фигуру стоило немалого труда. Ну, да все-таки вырезали! (Ханс Кристиан Андерсен. Пастушка и трубочист). Пер. с датского А. Ганзен).

Выделенный курсивом вопрос представляет собой начало сказки. Данное обстоятельство является существенным, поскольку сам тип поставленного вопроса во многом определяет отбор языковых средств, используемых в последующих строках повествования. Каковы особенности этого отбора?

Непосредственное обращение к читателю (*видали ли вы когда-нибудь...?*) создает стилистический прием, который принято называть приемом интимизации изложения. Под термином «интимизация» в данном случае имеется в виду желание автора художественного текста приблизить к себе читателя. Иными словами, с помощью этого приема писатель стремится устранить барьер, существующий в виде пространства и времени, который неизбежно отделяет человека (т.е. автора), который в письменной форме повествует о чем-либо, от человека (т.е. читателя), который когда-нибудь (возможно, в весьма отдаленное время и неизвестно в какой стране) будет читать его произведение.

Наиболее эффективным средством устранения этого барьера является использование разговорных языковых средств, создающих впечатление непосредственной, живой беседы автора со своим читателем. Примечательно, что в анализируемом нами фрагменте эти средства носят разнообразный характер. Начнем с морфологических средств, т.е. с приставок и суффиксов:

(а) *шкаф, весь изукрашенный резьбою*. Грамматические справочники следующим образом определяют значение приставки *из-* (изукрашенный): данная приставка означает распространение действия на всю поверхность (в данном случае шкафа), все предметы. Пример: *маленький ребенок испортил чужую книжку: он изрисовал её*.

В самом значении этой приставки разговорного оттенка нет. Однако обратим внимание на следующее: хотя данная приставка означает, как отмечено выше, распространение действия на *всю* поверхность, писатель, тем не менее, усиливает это значение с

помощью местоимения *весь*: *весь изукрашенный резьбою*. Такое двойное усиление (своеобразное нагнетание признака) типично для устной разговорной речи.

(б) *преуморительно скалил зубы*. Грамматические справочники подчеркивают, что приставка *пре-* в соединении с прилагательными и наречиями обозначает высокую или предельно высокую степень качества. Например: *пренеприятный, премилый*.

В свою очередь, уморительный определяется толковыми словарями как *очень смешной, забавный, крайне смешной, чрезвычайно забавный*. Иными словами, имеет место всё то же усиление качества (характерное для устной разговорной речи), о котором говорилось выше.

(в) *шкаф был весь покрыт самыми причудливыми завитушками, по самой середине был вырезан целый человек*. В выделенных словах (в отличие от рассмотренных выше двух случаев) суффиксы обозначают уменьшительно-ласкательную форму предмета. Однако и здесь наблюдается всё та же тенденция к разговорному «нагнетанию» качества. В данном случае это делается с помощью лексических средств: не просто *причудливые завитушки*, а *самые причудливые завитушки*; не просто *человечек*, а *целый человек*.

Кроме того, разговорными являются также следующие лексические средства: *такой вот точно шкаф; по самой середине; да и сам он...; уж никак не назовешь; зато; ну, да все-таки; повтор: старинный-старинный (шкаф)*.

Задание:

Напишите короткое письмо кому-либо, в котором прием интимизации изложения (так называемое сближение «плана писателя» и «плана читателя») создавался бы с помощью разговорных оборотов типа *да что там..., уж конечно, прямо-таки* и проч.

34.

By the side of many tall and bouncing young ladies in the establishment (of Miss Pinkerton — H.P.), Rebecca Sharp looked like a child. But she had the dismal precocity of poverty. Many a dun had she talked to, and turned away from her father's door; many a tradesman had she coaxed and wheeled into good humour, and into the granting of one meal more. She sate commonly with her father, who was very proud of her wit, and heard the talk of many of

his wild companions — often but ill-suited for a girl to hear. But she never had been a girl, she said; she had been a woman since she was eight years old. *O why did Miss Pinkerton let such a dangerous bird into her cage?*

The fact is, the old lady believed Rebecca to be the meekest creature in the world... (William Thackeray. *Vanity Fair*).

Вопрос, которым заканчивается этот пример, интересен с нескольких точек зрения. Во-первых, он представляет собой метафору, что, судя по материалу, рассмотренному выше, случается редко.

Во-вторых, ключевым словом метафоры является прилагательное *dangerous*. Читатель, который еще не забыл содержание романа “*Vanity Fair*”, наверное, согласится с тем, что именно это свойство Ребекки Шарп (одной из основных, если не основной «героини» романа) составляло суть ее характера.

В-третьих, вопрос завершает текстовой фрагмент, который, с точки зрения его содержания, представляется ключевым для всего романа, поскольку именно в этом фрагменте писатель говорит о причинах, сформировавших фальшивый, лживый, неблагодарный и потому особенно опасный (для окружающих её людей) характер Ребекки. Особенно опасный потому, что Ребекка была при этом чрезвычайно умна и проницательна.

Использование слова *dangerous* подготовлено рядом языковых средств:

Что касается прилагательных, то это — *dismal* в значении ‘causing gloom, dreary, cheerless; sad and without hope’. *Dismal precocity of poverty* — это бедность в семье с раннего детства, бедность, которая в значительной степени определила характер Ребекки.

Другое прилагательное — это *wild*, которое использовано для описания людей, с которыми девочка общалась с восьмилетнего возраста. *Wild companions* означает ‘uncontrolled, violent people’.

Определение *ill-suited* (companions), т.е. совсем не подходящая компания, подытоживает характеристику общей атмосферы, в которой жил ребенок.

Что касается глаголов, то они призваны показать изворотливость, хитрость и ловкость героини романа еще с тех времен, когда она была маленькой девочкой. *To turn away*

a dun — ‘избавиться (отослать) от человека, настойчиво требующего уплаты долга’; *to coax* — ‘to persuade someone gently to do something by being kind and patient’. Именно таким образом Ребекка избавлялась от торговцев, приводя их при этом (не без выгоды для себя) в хорошее настроение. Такая жизнь и тот факт, что отец гордился умом своей дочери, позволили Ребекке сказать позже, что она никогда не была ребенком. Она стала женщиной, когда ей было восемь лет.

К сказанному выше добавим, что психологический портрет Ребекки завершается антитезой, а именно, противопоставлением двух прилагательных — *dangerous* и *mEEK* (в превосходной степени), последнее — в значении ‘showing a quiet and gentle nature, not wanting to argue with other people’: *Miss Pinkerton believed Rebecca to be the meekest creature in the world.*

Имеется еще одна антитеза, которая не обозначена столь явно, но понятна любому читателю романа. Это — ум (злой) Ребекки и недалёкость Мисс Пинкертон, возглавляющей учебное заведение для девочек.

Задание:

Подберите антонимы к прилагательному *mEEK*, отталкиваясь от его значения, которое выше сформулировано как ‘gentle’.

35.

Пример, приводимый ниже, примечателен тем, что он вводит авторскую рефлексию с вопроса, обращенного к «товарищам по цеху». Этот вопрос связан с попыткой осмысления поэтом истоков, причин и обстоятельств приходящего (или не приходящего) к поэту вдохновения. Поставленный вопрос создает открыто заявленную антитезу, которая формулируется следующим образом: у вас, других, стихи, я думаю, пишутся так, а у меня всё иначе, всё хуже:

Так, значит, как вы делаете, други?

Пораньше встав, пока темно-светло,
открыв тетрадь, перо берете в руки
и пишете? Как, только и всего?

Нет, у меня всё хуже, всё иначе.
Свечу истрачу, взор сошлю в окно,
как второгодник, не решив задачи.
Меж тем в окне уже светло-темно.

Сначала – ночь отчаянья и бденья,
потом (*вдруг нет?*) – неуловимый звук.
Тут, впрочем, надо начинать с рожденья,
а мне сегодня лень и недосуг.

(Белла Ахмадулина)

Вопрос:

Помимо антитезы, которая была упомянуто выше, в рассматриваемом нами стихотворении имеется еще одна антитеза. Это, с одной стороны, лексические единицы высокого эмоционально-экспрессивного напряжения, такие, как *отчаянье* и *бденье*, и, с другой стороны, соседствующие с ними обиходные *лень* и *недосуг*. Как вы думаете, почему поэт завершает свою поэтическую рефлексия подобным прозаическим образом?

Итак, рассмотренные выше примеры позволяют, по-видимому, сказать следующее.

1. В повествовательном тексте вопросно-ответный комплекс обладает рядом четких специфических особенностей. Этот комплекс создает эффект диалогичности текста, которая функционирует в широком диапазоне — от прямого обращения к читателю до так называемого квазивопроса, который необходим автору для того, чтобы разобраться в собственных мыслях, переживаниях и ощущениях. Данный тип вопроса характерен для поэтического текста (так называемый диалог с самим собой или, по Толстому, «голос души»).

2. Вопросно-ответный комплекс является одной из моделей смысловой интеграции текста. Это относится не только к отдельным небольшим текстовым фрагментам, но также и к текстам значительной протяженности.

3. Вопрос нередко оказывается «вместилищем» эмоционального высказывания. Это особенно заметно в тех случаях, когда текстовый фрагмент имеет целью «сгустить» оценочные характеристики персонажа художественного произведения.

Литература

1. Кислицына С.В. Лингвостилистические средства научно-популярного изложения (на материале английских научно-популярных текстов для детей и юношества). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1984.
2. Пособие по русскому языку (для иностранных учащихся театральных вузов). М., 2006.