

ФУНКЦИЯ ЛИЧНЫХ МЕСТОИМЕНЕЙ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА Д. МЕРЕДИТА «СОВРЕМЕННАЯ ЛЮБОВЬ»)

© 2014

Н.В. Коноплюк, кандидат филологических наук,
доцент кафедры «Теория и методика преподавания иностранных языков и культур»
Тольяттинский государственный университет, Тольятти (Россия)

Ключевые слова: личное местоимение; стилистическая функция; лирический герой; форма повествования; архаические формы личных местоимений.

Аннотация: В системе современных лингвистических исследований грамматический анализ тесно взаимосвязан с анализом стилистическим. Для поэтического текста характерно употребление стилистически мотивированных грамматических средств вообще и личных местоимений в частности.

В тексте цикла Дж. Мередида личные местоимения организуют разные планы повествования. Автор использует повествование от первого лица (*I*-повествование) и третьего лица (*he*-повествование), в результате чего появляются образы автора-повествователя и лирического героя. Повествование от третьего лица создает доминирование авторской позиции над точкой зрения героя, критическую оценку описываемых событий, композиционно оформленных как зачин и концовка цикла и в форме лирических отступлений. Характерное для лирики повествование от первого лица позволяет сместить акценты в сторону изображения динамики внутреннего мира лирического героя, что сопровождается и изменением используемых временных форм глагола: прошедшее время заменяется настоящим.

Мередит активно использует две формы местоимения *ты* – современную форму *you* и устаревшую форму *thou*, отдавая предпочтение первой. Употребление устаревшей формы имеет особую смысловую и эмоциональную нагрузку. Оппозиция *I – you* используется при повествовании от первого лица, для повествования от третьего лица характерна оппозиция *he – she*, противопоставляющая героя и героиню.

Их разобщенность подчеркивается редким употреблением местоимения первого лица множественного числа *we*, которое в большинстве случаев относится не к героям, а к повествователю и читателю, выступающим как носители общих взглядов и ценностей. Местоимение третьего лица множественного числа *they* также выполняет функцию противопоставления главных героев и третьих персонажей.

Изучение современных тенденций в системе лингвистических исследований позволяет говорить о том, что грамматика как наука о правилах и нормах использования языковых единиц не может восприниматься как нечто абсолютно противоположное стилистике, исследующей «принципы и эффект выбора и использования ... языковых средств» [1, с. 7]. Стилистический анализ текста является скорее логическим продолжением анализа грамматического [2, с. 26], поскольку текст на элементарном уровне – это прежде всего набор языковых единиц, организованных синтагматически в соответствии с определенными грамматическими нормами. В свою очередь, стилистика позволяет оценить роль авторского фактора в формировании текста, поскольку она имеет дело с оценкой варианта, выбранного автором из всего многообразия лексических, морфологических и синтаксических средств, которыми располагает язык.

Особое значение авторский выбор средств выражения мысли приобретает в художественном тексте, и в первую очередь в тексте поэтическом, где жесткие рамки стиха, с одной стороны, предельно ограничивают свободу выбора, а с другой стороны, исключают «случайные» языковые средства. Как отмечает И.В. Советов, язык художественной литературы отличается «деавтоматизацией средств языкового выражения» [3, с. 15], в результате чего «грамматика в поэтических текстах может становиться полноправным средством выразительности и воплощать художественный смысл наряду с метром / ритмом, звуковым строем и лексикой» [4, с. 397].

Предметом исследования в данной работе является система личных местоимений английского языка, а объектом – стилистическое функционирование данного грамматического класса слов в поэтическом произ-

ведении, в качестве которого выступает лирический цикл Дж. Мередида «Современная любовь» (1862).

Система личных местоимений английского языка представлена парадигмой «*I – you – he / she / it*» в единственном числе и «*we – you – they*» во множественном. В тексте личные местоимения используются прежде всего для организации повествования. Для прозаического текста характерны три «плана»: *я, ты, он*. «*Я и ты* подразумевают одно другое (взаимно координированы) и противопоставлены *он* по признаку участия или неучастия в речи» [5, с. 91]. Традиционно считается, что для лирики характерно употребление местоимений первого и второго лица [1, с. 106]. В «Современной любви» прежде всего обращает на себя внимание присутствие в тексте двух форм повествования, обуславливающих наличие двух образов повествователя: автора, повествующего от третьего лица (назовем его *he*-повествование), и героя, ведущего повествование от первого лица (*I*-повествование).

Образ автора-повествователя не типичен для лирики, его наличие – один из признаков эпической формы, где повествователь выступает как посредник между читателем и изображением. *He*-повествование позволяет автору максимально сблизиться с читателем, а позиция всезнающего автора – давать морально-нравственную оценку описываемых событий.

В «Современной любви» *he*-повествование наиболее объективно, отстранено от описываемых событий:

By this he knew she wept with waking eyes:
That, at his hand's light quiver by her head,
The strange low sobs that shook their common bed
Were called into her with a sharp surprise,
And strangely mute, like little gasping snakes,
Dreadfully venomous to him. (I; 1–6)

Автор не является участником действия, он никак не связан с героями. Абсолютная дистанция, существующая между героями и автором, обеспечивает доминирование авторской позиции, мысли по отношению к героям: его объективная точка зрения, с одной стороны, критически оценивает бытие героя, а с другой – иронически рассматривает самого героя, которому недоступна эта объективная оценка. Композиционное использование местоимения *he* по отношению к герою в начале и конце, а также внутри цикла в форме авторских комментариев и лирических отступлений придает поэтическому циклу эпический характер.

Наряду с *he*-повествованием Мередит использует и типичное для сонетного цикла и для лирики вообще субъективное повествование от первого лица (*I*-повествование). В результате в повествовании появляется еще одна точка зрения на описываемые события, точка зрения, совпадающая с их восприятием лирическим героем. При этом переход от одной точки зрения к другой происходит не вдруг: уже во втором сонете при сохранении внешнего повествования от третьего лица очевидна субъективизация повествования – позиция автора-повествователя максимально приближается к позиции героя:

But, oh, the bitter taste her beauty had
He sickened as at breath of poison-flowers:
A languid humour stole among the hours,
And if their smiles encountered, he went mad,
And raged deep inward, till the light was brown
Before his vision, and the world forgot,
Looked wicked as some old dull murder-spot. (5–11).

I-повествование вносит в эпическую ткань повествования лирический «автопсихологизм», сдвигает акценты с фабульных элементов на лирические. Весь конфликт, так же как и все образы цикла, представлен в восприятии героя, центром повествования становится не столько история семьи, сколько процесс внутреннего преобразования, трансформации его самого. Ракурс восприятия событий героем, непосредственно участвующим в них, оказывается значительно более узким, чем два других, поскольку, непосредственно переживая события, он еще не способен дать им и себе сколько-нибудь объективную оценку: «I think she sleeps: it must be sleep, when low / Hangs that abandoned arm toward the floor; / The face turned with it. Now make fast the door. / Sleep on: it is your husband, not your foe» (XV; 1–4).

Характерно, что использование местоимений *I* и *he* для обозначения главного героя часто сопровождается в тексте использованием в тексте двух временных форм глагола – соответственно, настоящего и прошедшего. Первое создает эффект непосредственного переживания событий (см. пример выше), тогда как второе подчеркивает временной разрыв между событиями и повествованием о них и включает в себя оценку этих событий с точки зрения имеющегося знания: «It chanced his lips did meet her forehead cool. / She had no blush, but slanted down her eye» (VI, II. 1–2).

Как уже отмечалось выше, использование местоимения *я* подразумевает присутствие в тексте местоимений *ты / вы*, в английском языке – *you*. В лирике денотатом этих местоимений часто выступает читатель, к которому лирический герой обращает свои мысли. В этом случае «обобщающее *you* имеет своим денота-

том и первое, и второе лицо, т.е. объединяет автора и читателя, вовлекая последнего в круг описываемых переживаний и мыслей» [1, с. 107].

В «Современной любви» местоимение *you* используется лирическим героем в обращениях к другим персонажам цикла. При этом наряду с использованием нормативного местоимения второго лица единственного числа *you* (и его притяжательной формы *your*) Мередит часто употребляет уже вышедшие из широкого употребления формы *thou, thee, thy*: «Where came the cleft between us? whose the fault? / My tears are on thee, that have rarely dropped / As balm for any bitter wound of mine: / My breast will open for thee at a sign!» (VIII, 4–7).

Как отмечал Б.А. Ильиш, тенденция заменять при обращении к одному лицу местоимение *thou* местоимением множественного числа *ye* начала проявляться уже в XV–XVI веках. «У Шекспира встречаются оба местоимения, причем *thou* употребляется в разговоре с друзьями и близкими, со слугами, для выражения гнева и презрения и, с другой стороны, в торжественном стиле. В дальнейшем местоимение *thou* было совершенно вытеснено из обычного литературного и разговорного языка и сохранилось только в приподнятом поэтическом и религиозном стиле» [6, с. 342].

Действительно, в сонетных циклах XVI века (Ф. Сидни, У. Шекспир, С. Дэниел) авторы в различных значениях и контекстах употребляют и местоимение *thou*, и местоимение *you (ye)*, в поэзии XIX века широко используются оба эти местоимения, к примеру, в цикле «Дом жизни» Д.Г. Россетти местоимение *thou* встречается 44 раза, *you* – 10 раз, в цикле «Сонеты с португальского» *thou* – 37 раз, *you* – 1 раз. В то же время встречаются и прямо противоположные случаи, как, например, в циклах «Эстер» У.С. Бланта и «Monna innominata» К. Россетти, в которых авторы употребляют исключительно современную форму данного местоимения.

Цикл Мередита фактически приближается ко второй группе, поскольку в нем преобладает местоимение *you* – 21 раз, тогда как *thou* встречается только 4 раза. Соответственно, каждое употребление архаичной формы имеет особую смысловую нагрузку. Здесь прежде всего отметим, что местоимение *thou* и его форма *thee* и *thy* используются преимущественно при обращении лирического героя к жене, которая в цикле выступает под именем Мадам: «...Look, woman, in the West. There wilt thou see / An amber cradle near the sun's decline: / Within it, featured even in death divine, / Is lying a dead infant, slain by thee» (XI, 13–16).

Лишь в одном случае оно употреблено по отношению к возлюбленной героя, называемой также Леди: «...Lady, I must be flattered. Shouldst thou wake / The passion of a demon, be not afraid» (XXVII, 15–16).

Эмоциональная коннотация местоимения *thou* имеет двойную природу. В одних случаях устаревшая форма создает эффект патетического звучания стиха (сонеты VIII, XLIV), а в других несет в себе оттенки гнева и презрения, и в этом случае приподнятый стиль звучит иронически-официально, как в стихах 14–16 сонета XXIV: «Oh! I do but wait a sign! / Pluck out the eyes of pride! thy mouth to mine! / Never! though I die thirsting. Go thy ways!»

Отметим также, что в обращениях к Мадам используется и местоимение *you*: «Sleep on: it is your husband,

not your foe» (XV, 4) или «But still he spared her. Once: 'Have you no fear?' / He said...» (IX, 6–7). Данные случаи имеют более нейтральную эмоциональную окраску и чаще всего представляют собой фразы из диалога, переданного либо прямой, либо несобственно-прямой речью.

Следует также отметить особенности употребления личных местоимений *she*, *they* и *we*. Если оппозиция *I – you* характерна для отрывков, в которых повествование ведется от первого лица, то оппозиция *he – she* типично репрезентирует героев с точки зрения автора (*he*-повествование). При этом оценочная коннотация употребления этих двух местоимений очевидна: *she* в этой оппозиции всегда имеет своим денотатом Мадам: «He found her by the ocean's moaning verge, / Nor any wicked change in her discerned; / And she believed his old love had returned, / Which was her exultation, and her scourge» (XLIX, 1–4).

В этом отрывке очевидно противопоставление героя и героини: местоимения только подчеркивают пропасть, существующую между ними, есть он и она, но нет семьи. Анализ употребления Мередитом местоимений множественного числа *we* и *they* только подтверждает эти наблюдения. *We* встречается в 17 сонетах из 50, при этом только в 8 случаях наблюдается аккумуляция нескольких (более двух) местоимений *we* в тексте одного сонета. Из этих восьми случаев только в трех *we* имеет своим денотатом главных героев, то есть только в трех сценах герой воспринимает себя и Мадам как нечто целое, некое подобие семьи:

We saw the swallows gathering in the sky,
And in the osier-isle we heard them noise.
We had not to look back on summer joys,
Or forward to a summer of bright dye:
But in the largeness of the evening earth
Our spirits grew as we went side by side.
The hour became her husband and my bride.

(XLVII; 1–7)

В остальных случаях *we* имеет обобщающее значение, это так называемое авторское «мы», употребляемое в монологах-отступлениях, в которых лирический герой рассуждает о смысле происходящего или о сущности жизни вообще: «How many a thing which we cast to the ground, / When others pick it up becomes a gem! / We grasp at all the wealth it is to them; / And by reflected light its worth is found» (XLI, 1–4). Используя местоимение *we*,

автор «подчеркивает общность его и читателя интересов, моральных ценностей, озабоченностей» [7, с. 51].

Местоимение *they* служит для изображения противопоставления героя и третьих лиц: он и дамы (сонет XXXVI), он и беззаботно танцующие на лужайке пары (XVIII). В этих случаях (*I*-повествование) герой – лишь сторонний наблюдатель, не принимающий участия в описываемой им сцене. Лишь в двух случаях (сонеты I и VI) местоимение *they* относится к герою и Мадам, изображаемым автором-повествователем (*he*-повествование) как единое целое.

Таким образом, грамматико-стилистический анализ системы личных местоимений цикла «Современная любовь» доказывает, что они, как и другие языковые средства, используемые автором, подчинены решению одной задачи – создание художественного образа трагедии семьи. Они, с одной стороны, способствуют взаимодействию автора и читателя, создавая элементы драматического повествования в рамках лирического произведения, а с другой, добавляют дополнительные оттенки к характеристикам персонажей цикла.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов. 5-е изд. М.: Флинта, 2002. 384 с.
2. Болотская М.П. О стилистическом аспекте изучения грамматических категорий // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В.Г. Белинского. 2009. № 15. С. 25–29.
3. Советов И.М. Личное местоимение первого лица как фактор текстообразования (на материале английского языка) : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. М., 2012. 16 с.
4. Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии О. Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2003. 808 с.
5. Солганик Г.Я. Стилистика текста : учеб. пособие. 5-е изд. М.: Флинта, 2003. 253 с.
6. Ильиш Б.А. История английского языка. М.: Высшая школа, 1968. 419 с.
7. Бячкова В.А. Фатическая функция личных местоимений в романе Э. Треллопа «Домик в Оллингтоне» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 63-1. С. 47–54.

FUNCTION OF PERSONAL PRONOUNS IN A POETIC TEXT (BASED ON G.MEREDITH'S «MODERN LOVE»)

© 2014

N. V. Konoplyuk, Candidate of Philological Sciences,
associate professor of the Chair of Theory and Methodology of Teaching Foreign Languages and Cultures
Togliatti State University, Togliatti (Russia)

Keywords: personal pronoun; stylistic function; lyrical hero; narration form; archaic personal pronoun forms.

Annotation: Modern system of linguistic research tends to combine grammatical and stylistic analysis. A poetic text is characterized by the usage of stylistically determined grammar means in general and personal pronouns in particular.

Personal pronouns in G. Meredith's sequence mark two narrative plans. The author uses the first person narration (*I*-narration) and the third person narration (*he*-narration). As a result there appear the images of a narrating author and a lyrical hero. The third person narration creates the author's view point domineering over that of the lyrical hero. The author's critical assessment of the events described is compositionally arranged as the beginning and the ending of the sequence and as lyrical digressions. The first person narration is typical of lyrics. It allows shifting the accent to the

description of the lyrical hero's inner world dynamics. This is combined with the change of verbal tense forms as the past tense is replaced by the present.

Meredith uses both modern and ancient forms of the second person pronoun, *you* and *thou*. But he definitely prefers the former while the latter is emotionally and semantically loaded. The opposition *I – you* is used in the first person narration, the opposition *I – thou* is typical of the third person narration where it contrasts the principal characters.

Their separation is emphasized by the rare usage of the pronoun *we* which often refers to the narrator and the reader joined together as representing certain values and opinions. Similarly, the pronoun *they* functions as contrasting the principal characters to other people they see around them.