

И. В. Гюббенет

---

**ОСНОВЫ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ  
ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
ЛИТЕРАТУРНО-  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТЕКСТА**

1161569

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
1991

ББК 87.001.01  
областная библиотека  
им. И. В. Гюббенета

ББК 81.1  
Г99

Рецензенты:

доктор филологических наук *Е.М.Верещагин*,  
кандидат филологических наук *В.Я.Задорнова*

Печатается по постановлению  
Редакционно-издательского  
совета Московского университета

Гюббенет И.В.

Г99

Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. - М.: Изд-во МГУ, 1991. - 205 с.

ISBN 5-211-01533-9

В монографии исследуется понятие вертикального контекста как особого рода историко-филологической информации, объективно заложенной в данном литературном произведении, и рассматриваются некоторые разновидности такой информации. Особое место занимает вопрос о том объеме фоновых знаний, каким должен обладать филолог, специализирующийся в области английского языка и литературы.

Для филологов - студентов и аспирантов, преподавателей высшей школы и всех, кто специализируется в области английского языка.

Г  $\frac{4602000000-009}{077(02)-91}$  162-91

ББК 81.1

ISBN 5-211-01533-9

© Гюббенет И.В., 1991

## ОТ АВТОРА

*Настоящее издание продолжает рассмотрение понятия вертикального контекста, начатое книгой "К проблеме понимания литературно-художественного текста" (1979). В результате выполненных за последние годы исследований изучение вертикального контекста утвердилось как одно из основных направлений филологии. Естественно, что при этом появилась необходимость обобщить проделанную работу, наметить дальнейшие пути исследований в данной области. Прежде всего необходимо было показать по возможности на обширном материале большую практическую значимость изучения вертикального контекста для студентов-филологов, чьей специальностью являются английский язык и литература.*

*Такая задача продиктовала построение настоящей работы, где наряду с подробной характеристикой собственно филологического вертикального контекста делается попытка установить посредством обращения к социально-историческому вертикальному контексту связь между текстом художественного произведения и отра-*

женной в нем "атмосферой" или "духом эпохи". Такую связь наиболее полно выражает понятие "глобального вертикального контекста", определение которого выводится на материале произведений авторов, чьим предметом изображения являлись образ жизни, понятия, представления и т. д. некоторой части английского общества, а именно среднего класса и его верхушки. Данный выбор материала обусловлен как его обилием и разнообразием (что характерно именно для английской литературы), так и необходимостью унифицировать его для обеспечения большей достоверности сделанных в процессе работы наблюдений и выводов.

Для более глубокого и правильного восприятия художественного произведения рассмотрение его вертикального контекста должно предшествовать его лингвостилистическому анализу. Обоснованию такого утверждения служит анализ вертикального контекста рассказа П.Г.Вудхауса, приведенного в приложении I.

В книге раскрывается особая роль топонимов и антропонимов в вертикальном контексте английской литературы. Много внимания уделено также месту и значению в нем французских внесений.

В работе делается попытка определить значение словаря цитат в качестве источника филологического фонового знания. Анализ одного из наиболее популярных словарей цитат имел также целью выявление сходства и различия в объеме филологического

фонového знания образованного англичанина и филолога-иностранца, в нашем случае советского филолога-англиста. Результаты такого сопоставления, осуществленного на материале цитат из трагедии Шекспира "Гамлет", приводятся в приложении 2. Предполагается, что сделанные наблюдения могут в дальнейшем способствовать решению проблемы соотношения вертикального контекста и фонového знания.

Автор выражает глубокую признательность профессору Е.М.Вережанину и доценту В.Я.Задорновой за ценные замечания, высказанные при рецензировании книги.

## Глава I.

### ВЕРТИКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ

Считается само собой разумеющимся, что человек, имеющий среднее образование или даже просто обученный грамоте, читает, понимает и воспринимает на родном языке не только простые, обыденные произведения речи, но и творения классиков, произведения художественной литературы. Однако ученые-филологи, в том числе великие классики русской филологической науки, вновь и вновь ставили вопрос о том, что значит читать и понимать текст, т.е. впервые была поднята проблема восприятия текста. На настоящем этапе развития филологической науки она стоит особенно остро.

Для того чтобы подойти к ее решению, нужно в первую очередь провести вполне определенную границу между двумя аспектами понимания.

Первый из них можно было бы определить как понимание в самом прямом и обычном смысле, без которого вообще невозможно осмысленное чтение. Второй же непосредственно соотносится с той обширной областью филологического знания, которая обозначается без какой-либо точности такими дефинициями, как "язык и литература", "стилистика и поэтика художественной речи" и т. д. Безусловно, что когда речь идет о новейших достижениях лингвистического анализа<sup>1</sup>, все это следует оценивать как важный и основной аспект понимания, предусматривающий такое изучение материала, которое ученому-филологу раскрыло бы загадку эмоционально-экспрессивно-оценочного воздействия, оказываемого на читателя художественной литературой. Исследователь должен понять, почему то или иное произведение есть художествен-

ное произведение, в чем заключается сила его воздействия на нашу эмоциональную сферу.

Следует сразу же отметить, что между двумя названными аспектами понимания нет и не может быть непреодолимой преграды. Напротив, всякие попытки искусственно противопоставить их друг другу были бы глубоко ошибочны. В то же время необходимо сознавать, насколько они различны, прежде всего в том, что оперируют разными системами категорий: для одного - это образы, фигуры речи и т.д.; для другого - это реалии, разные типы литературных аллюзий и т.д., представляющие собой информацию историко-филологического характера, которую предложено было назвать вертикальным контекстом того или иного произведения, автора или целого литературного направления.

Как известно, существует принципиальное различие между вертикальным контекстом и фоновым знанием. Фоновое знание - это совокупность сведений, которыми располагает каждый, как тот, кто создает текст, так и тот, для кого текст создается; вертикальный контекст - это принадлежность единицы текста. Любая единица текста, наглядно представляющаяся нам во всем разнообразии своих так называемых горизонтальных контекстов, может иметь еще и своеобразный вертикальный контекст, который непосредственно нашим чувствам недоступен.

Естественно поэтому, что первые шаги в изучении вертикального контекста были направлены на выявление того, что именно входит в сумму филологических сведений, которая, находясь фактически за пределами текста, определяет в то же время полноту его восприятия. Среди основных категорий вертикального контекста в первую очередь были выделены литературные аллюзии и цитаты.

Такое обращение к собственно филологическому вертикальному контексту было вполне оправдано ввиду относительно легкой выделяемости сигнализирующих его единиц "горизонтального" контекста: присутствие в тексте аллюзии или цитаты часто бывает достаточно ощутимо и не остается незамеченным, хотя и не всегда понятным для читателя. От его внимания обычно ускользают сами слова, значения которых представляются ему, как правило, в виде застывших и занумерованных словарных определений, а не живых, дина-

мичных совокупностей всевозможных ассоциаций, представлений, впечатлений и оценок, каковыми они являются в действительности. Читатель редко задается вопросом, почему автор или его персонаж употребляют то, а не другое слово и какие именно оттенки значения выражает данное слово по сравнению с другими, близкими ему по смыслу.

Большую сложность для понимания представляют также и слова, обозначающие реалии. Мир реалий, т.е. вещный, материальный мир, чрезвычайно важен, так как через него лежит путь к познанию мира нематериального. Трудность восприятия заключается здесь в том, что, с одной стороны, этот мир представляется наиболее очевидным, наглядным, наиболее открытым для наблюдения и оценки. В известной степени так оно и есть. Даже когда речь идет о восприятии художественного произведения на иностранном языке, читатель всегда чувствует себя достаточно уверенно, знакомясь с описаниями быта, обычаев, предметов обстановки и т.д. При всех различиях в идеологии, общественном строе, особенностях исторического развития, культуре здесь ощутима та общность, которая дает основание для ассоциаций, аналогий и сопоставлений, способствующих пониманию или во всяком случае угадыванию подлинного смысла или назначения упомянутого явления или объекта. Следует сказать также, что реалии наиболее легко поддаются объяснению, комментированию.

Однако читатель, имеющий дело с некомментируемым текстом, может быть введен в заблуждение такой кажущейся легкостью и не заметить немаловажных деталей. Не внимание к деталям, какими бы они ни казались незначительными, неизбежно приводит к частичной или даже полной утрате смысла. Не вдаваясь в специфику английских реалий и не пытаясь осуществить даже попытку какой-либо их классификации, необходимо остановиться на той сложности, которую они представляют для восприятия и которая состоит в том, что каким бы незначительным ни представлялось упоминание того или иного объекта, за ним всегда скрывается гораздо большее содержание, чем можно предположить с первого взгляда. Рассмотрим два примера:

"Mrs X. received a blackmailing letter on the first of this month.

It was written on *Woolworth paper*" (Ngaio Marsh).

"Two of the boys are wearing your *Melton overcoat*; I hope you don't mind" (Saki).

В первом случае значение не сводится просто к тому, что бумага была куплена в магазине Вулворта: чтобы полностью оценить действие написания письма на бумаге именно определенного сорта, необходимо знать, что такую бумагу можно было легко и свободно приобрести где угодно (сеть магазинов этой фирмы чрезвычайно велика), что это дешевая бумага и далеко не лучшего качества.

Точно так же во втором примере самого названия ткани *Melton cloth*, производимой в Лестершире, еще совсем недостаточно, чтобы дать понять читателю, почему владелец пальто должен особенно дорожить им. Дело в том, что пальто из ткани такого сорта, плотной, отличного качества, очень ноской шерсти, обычно темно-серого цвета, очевидно, лучшая вещь в его гардеробе, и мысль, что кто-то мог взять и воспользоваться этим пальто без разрешения, приводит его владельца в раздражение.

Безусловно, реалии далеко не всегда равноценны по степени своей значимости, и в целом ряде случаев, довольно многочисленных, читатель может действительно ограничиться только догадкой, так как отсутствие точной информации не препятствует должной степени полноты восприятия. В других же случаях отсутствие такой информации служит серьезным препятствием для восприятия. Сравним, например, следующие отрывки:

"No, well, perhaps he's not as famous as he makes out. The fuss he kicks having to stand about while this is going on, you'd think he was *Sir Mortimer Whatstif*" (David Williams).

"Oh no, Nurse, 'she would say in her *Lord Woolton voice*. 'You could make it into bubble-and-squeak with those greens left over from lunch and it would be a little extra for the patients' supper'" (Monica Dickens).

В первом из приведенных примеров, даже не догадываясь о том, кто бы мог быть *Sir Mortimer* (чья фамилия не указывается, так как сам говорящий не может ее вспомнить), читатель все же ясно представляет себе, что имеет в виду автор, упоминая сэра Мортимера. Не зная даже, что в данном случае имеется в виду сэр Мортимер Уилер - извест-

ный археолог, читатель может вообразить себе, как именно ведет себя персонаж, уподобляемый какому-то важному лицу. Разумеется, для перевода было бы явно недостаточно такой информации, но при индивидуальном чтении оригинала она оказывается вполне удовлетворительной.

Упоминание имени (и даже голоса) лорда Уолтона во втором примере не дает никакого ключа к пониманию содержания высказывания, если читателю неизвестно, что лорд Уолтон занимался во время войны вопросами продовольствия и в своих многочисленных выступлениях по радио призывал население к экономии продуктов.

Относительной легкости восприятия реалий способствует еще и то обстоятельство, что большинство из них оказываются включенными в том или ином виде в различные словари, справочники и т.д. Несмотря на то что они не всегда в достаточной мере разъясняются, все же какие-то основные сведения могут таким образом быть получены. Зачастую поэтому возникают ситуации, в которых насыщенный реалиями текст бывает в конечном счете менее сложным для восприятия, тогда как другой, не представляющий на первый взгляд особой сложности, при более пристальном рассмотрении оказывается намного сложнее. Рассмотрим, например, следующие тексты:

"...the oily black hat was curly in the way that *the leaves of the kale* are curly, or *Italian handwriting*, or the waves surrounding an ascending Aphrodite in a pre-Raphaelite painting" (Margery Allingham).

"With the utmost indifference Ronald mentioned that, before the war, he had captained the village cricket team - 'The squire usually does. 'Daphne saw, in a vision, numerous long white-flannelled legs, the shadowy elms,' pretty sisters in pastel dresses, the mothers in old-fashioned florals and the fathers in boaters, all cool and mellow as the lemonade being served under the marquee by the lake on trays borne by pale-faced, black-frocked, white-frilled maids" (Muriel Spark).

При чтении первого отрывка читателю бросается в глаза сложность описания (в данном случае, быть может, нарочитая и неоправданная; едва ли прическа персонажа требует такого количества усложненных сравнений), которую с помощью словарей он может облегчить, получив представление

и о листьях капусты, и об изящных линиях итальянского почерка, и даже о пеннорожденной Афродите в изображении прерафаэлитов. Во втором же отрывке при всех знакомых словах и полной ясности изображаемого самый смысл создаваемой автором картины ускользает от читателя. Требуется основательное знание английской загородной жизни, жизни в деревне (*country life*) в период перед первой мировой войной, чтобы картина ожила в воображении читателя, стала для него, как для героини рассказа М.Спарк, символом данного периода и определенного образа жизни.

Понимание этой части вертикального контекста в значительной степени осложняется тем, что употребление того или иного названия, упоминание собственного имени, помимо объективно передаваемой информации, оказывается еще и дополнительно нагруженным содержащимся в нем же отношением персонажа к данному предмету, названию, собственному имени и т.д. Сравним, например, два следующих текста:

"But I think really I want to be a hospital nurse. I like nursing and sick people'. - 'What about massage?' suggested Nurse Hopkins. 'Or *Norland*? You're fond of children. There's good money to be made in massage'" (Agatha Christie).

"I've seen Miss Phillida Lee. *She's very would-be Slade*. Wears handprinted clothes with high necks, and shudders and burbles alternately" (Ngaio Marsh).

Если в первом случае *Norland* - название медицинского учреждения, готовящего детских медсестер, то во втором примере *Slade* - не просто название известной школы живописи. Здесь в определении *very would-be Slade* содержится целая характеристика персонажа, выражающая явно отрицательное отношение говорящей к определенному типу молодых женщин, обучающихся в этой школе, их манерности, претенциозности и косвенно к самой школе: В то же время все высказывание в целом служит характеристикой самой говорящей: ей, настоящей художнице по призванию, претят тритязания светских барышень, играющих в "искусство", с их псевдоартистическими вкусами и наклонностями.

Рассмотрим еще примеры, иллюстрирующие сложность восприятия реалий ввиду особого отношения к ним со стороны персонажей:

"...she had a vein of inverted snobbery and was exaggerating her misfortunes in front of us. Her father was living on his pension from the Indian Army, but *some of the Brunskills could have been called county*" (C.P.Snow).

"...his worst mistake was to marry his cousin Helen, a *scrawny overbred prude, all county from head to heel*" (Dorothy Sayers).

County в обоих случаях имеет одно и то же основное значение, т.е. указывает на принадлежность к земельной аристократии (*landed gentry*), к одному из родовитых семейств графства. Персонаж Сноу явно оценивает семейные связи героини в положительном смысле: несмотря на то что отец ее всего лишь отставной офицер индийской армии, это девушка из "хорошей семьи". У Дороти Сэйерс оценка, выражаемая употреблением слова *county*, резко отрицательна: для говорящего *county* воплощает самые отрицательные черты женского типа - холодность, высокомерие, ханжество. Характерно, что отрицательная оценка усугубляется не только за счет предшествующего определения, а *scrawny over-bred prude*, но и за счет деформированной идиомы *from head to heel* (в обычном употреблении: *from head to foot/toe*). Замена *foot/toe* на *heel* вызывает неизбежно отрицательные ассоциации (ср.: *bring to heel, come to heel, under smb's heel*) с преобладающей коннотацией подчинения правилам, условностям или чужой воле. *Under smb's heel* представляется здесь наиболее уместным, что вполне соответствует ситуации в семье, где *'scrawny overbred prude'* держит под каблуком своего супруга.

Отношение, проявляющееся в употреблении того или иного названия, предмета, явления, понятия и т.д., всегда социально обусловлено и может быть как индивидуальным, так и общепринятым и широко распространенным. Рассмотрим в этой связи употребление прилагательного *Victorian*. Если *Georgian* оказалось перенесенным только на архитектурный стиль, предметы обстановки, внутреннего убранства и отделки помещений, художественные изделия (в частности, из серебра) и т.д., то *Victorian* и в некоторой степени *Edwardian* распространились на более широкий круг предметов, явлений и даже общественных отношений, характеризующих периоды царствования этих монархов. Если рассмотреть наиболее часто повторяющиеся словосочетания с

определением Victorian, то поражает как их количество, так и разнообразие объектов, таким образом определяемых: room, face, staircase, politeness, book, fashion, attitude, house, upbringing и многие другие.

Во всех подобных сочетаниях наряду с общим основным значением "принадлежащий к периоду царствования королевы Виктории (1837-1901)" развилось еще и значение "старомодный" (в отрицательном смысле). В то же время в применении к морали, убеждениям, взглядам, воспитанию и т.д. прилагательное Victorian приобрело значение "фальшивый, лицемерный, притворный, не в меру щепетильный" и просто "отсталый". С течением времени отношение к прошлому и всему, что с ним связано, изменилось. Старые вещи уже не выбрасывались, а наоборот, стали предметом интереса не только со стороны коллекционеров, но и широкой публики. Victorian продолжало сохранять свое значение "старомодный", но уже приобрело положительные коннотации (pleasantly old-fashioned, quaint). Вместе с тем изменилось несколько и отношение к Victorian в значении "фальшивый, ханжеский" и т.д. Коннотация критического осуждения значительно ослабела, стерлась, как это имеет место с большинством оценочных прилагательных. В нижеследующем отрывке из рассказа М.Спарк взгляды и убеждения супружеской пары, чьим любимым оценочным словом является Victorian, служат предметом авторской иронии и само повторение слова Victorian усиливает этот эффект:

"The Parkers went to the pictures only when the Observer had praised the film; they considered television not their sort of thing; they adhered to their religion; they voted Labour; they believed that the twentieth century was the best so far; they assented to the doctrine of 'original sin'; they frequently applied the word 'Victorian' to ideas and people they did not like - for instance, when a local Town councillor resigned his office Raymond said, 'He had to go. He's Victorian. And far too young for the job', and Lou said Jane Austen's books were too Victorian; and anyone who opposed the abolition of capital punishment was Victorian" (Muriel Spark).

Иронией звучит Victorian в устах типичных представителей мелкобуржуазной среды - таких же, если не в большей

степени, конформистов в области морали, как и сами викторианцы.

Не останавливаясь далее на значении и употреблении прилагательного *Victorian* (изучение которого могло бы само по себе явиться предметом филологического исследования), следует только еще раз подчеркнуть, насколько важным является пристальное рассмотрение реалий, их функционирования как в синхроническом, так и в диахроническом аспекте. Филолог при этом не должен ограничиваться только данными словарей и других справочных пособий, он должен больше опираться на свой предшествующий опыт, на те знания, которые приобретаются им в процессе чтения. Несомненно, квалифицированный и талантливо сделанный комментарий имеет большое значение и оказывается очень полезным для облегчения понимания текста художественного произведения. Еще более полезными следует считать работы, подобные труду Е.Ланна "Быт англичан 30 - 60-х годов", включенному в 30-томное собрание сочинений Ч.Диккенса.

Но студенту-филологу чаще всего приходится иметь дело с некомментируемыми изданиями, а работы, подобные "Быту англичан 30 - 60-х годов", редки и не отличаются достаточной полнотой охвата действительности, не говоря уже о деталях. Но даже и при наличии таких работ ничто не может заменить читателю собственного представления о тех или иных явлениях действительности, обычаях, традициях и самых разнообразных фактах. Такое представление мы черпаем в первую очередь из художественных произведений путем внимательного их прочтения и запоминания деталей, составляющих существенные черты образа жизни и быта людей, чей язык мы изучаем.

Рассмотрим, например, следующее описание персонажа одного из рассказов Саки:

*"In her dealings with the world in general her manner suggested a blend between a Mistress of the Robes and a Master of Foxhounds with the vocabulary of both".*

Может ли читатель представить себе этого персонажа во всей полноте, руководствуясь только словарными дефинициями? Какое представление может сложиться у него, например, о *Master of Foxhounds*, определяемом в словаре как *a man in charge of a group who go foxhunting*? Безусловно, ника-

кое словарное определение или даже распространенный комментарий не могут заменить описание данного лица и характера его деятельности, которое мы находим, например, в романе А.Троллопа "Can You Forgive Her?":

"And yet Sir William was the most popular man in the country, and no more courteous gentleman ever sat at the bottom of his own table. A mild man he was, too, when out of his saddle, and one by no means disposed to assume special supremacy. But a master of hounds, if he have long held the country, - and Sir William had held his for more than thirty years, - obtains a power which that of no other potentate can equal. He may say and do what he pleases, and his tyranny is always respected. No conspiracy against him has a chance of success; no sedition will meet with sympathy; - that is, if he be successful in showing sport. If a man be sworn at, abused and put down without cause, let him bear it and think that he has been a victim for the public good. And let him never be angry with the master. That rough tongue is the necessity of the master's position. They used to say that no captain could manage a ship without swearing at his men. But what are the captain's troubles in comparison with those of the master of hounds? The captain's men are under discipline, and can be locked up, flogged, or have their grog stopped. The master of hounds cannot stop the grog of any offender, and he can only stop the tongue, or horse, of such an one by very sharp words".

В выборе чтения следует особо отметить роль мемуарной литературы, а также и других изданий, посвященных какому-то определенному периоду. Подробнее роль такого рода литературы освещается ниже, но один пример все же будет уместно привести здесь. Прилагательное Edwardian, определяющее все, что относится к эпохе царствования короля Эдуарда VII (1901 - 1910), хотя и в меньшей степени, чем Victorian, служит также для описания различных явлений, предметов и т.д., принадлежащих этой эпохе. Так, например, Дж.Б.Пристли в пьесе "Время и семья Конвэй" описывает одного из персонажей, миссис Конвэй, как "fully blown Edwardian type". Едва ли такое определение будет понятно современному читателю. Но тот же Пристли в своей книге "The Edwardians", описывая тип женщины того времени, убе-

дительно и подробно показывает читателю, что именно он имеет в виду.

Таким образом, завершая краткую характеристику роли подлинно филологического знания языка, следует еще раз подчеркнуть, что целью такой характеристики было привлечь к нему внимание читателя, вызвать у читателя более осознанное отношение (awareness) к тексту. Что же касается овладения таким знанием (competence), то путь к нему лежит в первую очередь через обучение внимательному чтению. Большую помощь здесь могут оказать семинары, посвященные изучению социофилологических аспектов английской литературы, опыт, осуществленный на кафедре английского языка филологического факультета МГУ и принесший весьма интересные результаты.

\* \* \*

В качестве следующей обширной сферы, входящей в структуру вертикального контекста, следует рассмотреть литературные аллюзии и цитаты. Эта область является чрезвычайно широкой и многогранной и получила достаточно подробное освещение<sup>2</sup>. Несмотря на это, она нуждается в дополнительном разъяснении и экземплификации.

Употребление аллюзий и цитат играло и продолжает играть совершенно особую роль в английской культуре. Ни на одном другом европейском языке нет такого количества разнообразных словарей цитат. На всем протяжении XIX в. склонность к цитированию отличала не только писателей и литературных критиков, но и рядовых англичан, о чем свидетельствует обширная мемуарная литература, дневники, письма и т.д. В начале XX в., как свидетельствуют те же источники, цитирование, игра цитатами становится своего рода модой, общим увлечением. В разных вариантах она распространяется среди как высших, так и средних классов общества:

"...our nearest equivalent to the yet unborn crossword puzzle... a pencil game for two played with quotations, written down not in letters, but in dots, with dividing strokes between the words... nothing is required but scraps of paper, pencil and scribbled drawing, no matter how bad, to represent the gibbet o

gallows whereon the player who fails to discover the quotation before he has lost six lives is hung. We played it for hours on end, in and, many thought, out of season - even sometimes to the general disapproval in the ballroom"<sup>3</sup>.

Все это нашло отражение в художественной литературе. Персонажи не только постоянно прибегают к цитатам для выражения или иллюстрации своих мыслей (что особенно важно ввиду склонности англичан к сдержанному, недемонстративному самовыражению), но и с удовольствием принимают участие в игре цитатами. Именно такая игра дает возможность в романе Дороти Сэйерс деревенскому полицейскому и лондонскому аристократу, выступающему в роли сыщика-любителя, найти почву для общения:

"So," said Peter, 'Gallahad will sit down in Merlin's seat.' Mr Kirk, on the point of lowering his solid fifteen stone into the chair, jerked up abruptly.

'Alfred,' he said, 'Lord Tennyson.' 'Got it in one,' said Peter, mildly surprised. 'You're a bit of a student, aren't you, Superintendent?'

'I like to do a bit of reading in my off-duty,' admitted Mr Kirk, bashfully. ...'Reading maketh a full man... -'

'Conference a ready man,' said Harriet.

'And writing an exact man,' said the Superintendent. 'Francis Bacon,' said Peter, a trifle belatedly. 'Mr Kirk, you're a man after my own heart'" (Dorothy Sayers).

Персонажи не только цитируют сами, но и часто высказываются по поводу цитирования других, уместности или неуместности цитаты, ее источника и т.д.:

"Bread of deceit is sweet to a man," said Glass. 'But afterwards,' he added forebodingly, 'his mouth shall be filled with gravel'.

'Is that out of the Bible?' she inquired. 'Nearly all the best things are, except those that come out of Shakespeare'" (Georgette Heyer).

"I'm afraid it's the beginning of *the rift in the lute*.'

'What lute?' said her mother.

'It's a quotation,' said Eleanor.

To say that anything was a quotation, was an excellent method in Eleanor's eyes, for withdrawing it from discussion, just

as you could always defend indifferent lamb late in the season by saying'.

It's mutton" (Saki).

"It's just that - well, it's partly because of me being in the theatre only so very much at the bottom of the ladder - *less than the dust*, you know, *beneath Miss B's wheels*.'

'That, 'said Octavius, reddening with displeasure, 'seems to me to be a false analogy, if you'll forgive me for saying so, Nelly. And, my dear, when one quotes it is pleasant to borrow from reputable sources. The Indian Love lyrics, in my undergraduate days, were the scourge of the drawing-rooms" (Ngaio Marsh).

"Mr.Satterthwait thought in the words and metre of his generation when Quotations for All Occasions was to be found in every bookcase:

*'Of more than twice her years,*

*Seam'd with an ancient swordcut on the cheek,*

*And bruised and bronzed, she lifted up her eyes*

*And loved him, with that love, which was her doom*.'

He felt a little ashamed of himself for thinking in quotations - Tennyson, too, was very little thought of nowadays" (Agatha Christie).

Чрезвычайно важным является вообще вопрос о том, кто цитирует кого, когда и зачем. С одной стороны, для того чтобы считаться "своим человеком" в определенном кругу, необходимо улавливать в разговоре литературные аллюзии и соответствующим образом на них реагировать. В равной мере говорящему необходимо точно знать, когда и где какая цитата будет уместной в его собственной речи, в какой форме ее предпочтительнее преподнести. Если человек не замечает цитату в чьей-либо речи, не реагирует на нее, то он "чужой" в данном обществе. В то же время злоупотребление цитатами, использование их в неподходящей обстановке или не в той форме, в какой они обычно употребляются людьми, принадлежащими к определенному кругу, также производит неблагоприятное впечатление. Например, в следующем тексте отрицательное отношение персонажа к шутке собеседника, основанной на игре с цитатой, объясняется не только неуместностью шутливого тона в ситуации, в которой собеседники находятся, но и чрезмерной склонностью данного

лица к цитированию и вольному обращению с цитируемым материалом:

"The general made a pass at her and the old girl caught them kissing.' 'The general?' said Wexford. Blaise made one of his terrible jokes. 'Must have been caviar to him'" (Ruth Rendell. Put on by Cunning ["The play, I remember, pleased not the million; 'twas caviar to the general" - Hamlet, II.2]).

Цитирование дает возможность определить не только возраст персонажа, но и его социальное положение. Недаром Агата Кристи, подчеркивая сомнительное происхождение своей героини, ставит в один ряд ее настороженность в отношении литературных аллюзий с ее боязнью обнаружить свой акцент или неумение правильно пользоваться столовым прибором:

"But I think really she only seems half-witted because she's being so frightfully careful.'

'Careful? Careful about what?'

'Oh, just careful. Mainly, I imagine about her accent - she's got quite a brogue, you know, or else about the right fork, and any literary allusions that might be flying around'" (Agatha Christie).

Социально значимой оказывается не только способность воспринять цитату и соответствующим образом на нее реагировать, но и отношение говорящего к цитированию, то, как сама цитата преподносится. Среди представителей высших классов прямое, буквальное, дословное цитирование в разговоре (дневники, переписка и т.д. должны в этом смысле рассматриваться особо) совершенно невозможно; повторять нечто всем известное просто вульгарно:

"Talk to Mrs. Halcutt-Hacket, share the blue sofa with her and *when the austere delights of Bach knock at your heart pay no attention but with the very comment of your soul* - 'Yes, yes, yes. Don't quote now, Roderick, or somebody may think you're a detective'" (Ngaio Marsh).

\* \* \*

В силу всего вышесказанного цитирование имеет место чаще всего в измененной форме, оригинальный текст подвергается сокращениям и разнообразным деформациям, в

значительной степени затрудняющим его узнавание. Прежде чем, однако, останавливаться на приведенных разновидностях цитирования, следует охарактеризовать эту часть вертикального контекста английской литературы более подробно.

При рассмотрении цитат и литературных аллюзий основной целью до сих пор было определить их источники. В качестве таких источников были выделены для английской литературы следующие: 1) Шекспир, 2) Библия короля Иакова, 3) детские стихи, 4) литература Древней Греции и Рима, а также классическая мифология, 5) английская классическая литература.

Безусловно, ошибочно утверждение, что рассматриваемый аспект вертикального контекста английской литературы ограничивается только перечисленными источниками. Сюда, вероятно, должны быть включены и будут включены позже западноевропейская и русская литературы, литература Востока, литература ряда стран Содружества и т.д. Но по крайней мере на первых порах оказалось целесообразным ограничиться теми из источников, которые наиболее полно и ярко представлены в художественной литературе второй половины XIX - начала XX в. с тем, чтобы позже расширить круг исследования, включив в него и другие источники, требующие отдельного детального рассмотрения. Следует также заметить, что и в пределах пяти представленных выше компонентов некоторые оказываются более подробно изученными в силу их большей доступности или более частой встречаемости. Так, например, говоря о классической английской литературе как составной части данной разновидности вертикального контекста, мы в сущности имеем в виду только поэзию и прозу, но совершенно исключаем из рассмотрения драму, поскольку во всем объеме нашего материала как цитаты из драматических произведений, так и ссылки на сами произведения крайне редки.

Роль перечисленных источников в вертикальном контексте английской литературы претерпевает в ходе исторического и культурного развития множество всяких изменений. Так, например, особенно резко в XX в. в период после второй мировой войны сокращается число классических цитат и мифологических аллюзий. Несомненно, роль их и характер менялись постоянно и на всем протяжении XIX в. Но к

середине XX в. в связи с упадком классического образования их число уменьшается, писатели перестают обращаться к этим источникам, и в литературе мы находим только единичные случаи их употребления. Заметно изменяется также и отношение к Шекспиру и Библии. Вместе с уменьшением общего количества цитат изменяется отношение и к ним самим.

Цитирование серьезное, основанное на глубоком знании источника и уважении к нему, сменяется все более пренебрежительно-насмешливым обращением с цитатой: цитирующий как бы постоянно иронизирует и над автором, и над его идеей и формой, в которую он облекает эту идею, и над самим собой. Наиболее употребительными из цитат оказываются те, которые давно уже перешли из словарей цитат в словари идиом, где только для Шекспира и Библии находят необходимым составители ссылаться на источник; во всех же остальных случаях цитаты приводятся анонимно, как пословицы и поговорки.

Количество цитат, почерпнутых из классической английской литературы, также уменьшается. Чаще мы встречаем литературные аллюзии самого общего характера, явно рассчитанные на ограниченный объем фонового знания читателя. Тем не менее цитаты и аллюзии продолжают играть весьма существенную роль и во многом определяют характер проблем, возникающих перед современным читателем. Если можно утверждать, что в современной английской литературе имеет место общая тенденция к свертыванию употребления цитат и аллюзий, то в отдельных случаях можно наблюдать и прямо противоположное явление, в частности в произведениях, принадлежащих к легкому жанру. Так, например, некоторые авторы, писавшие и пишущие в жанре детектива, буквально насыщают свои произведения вертикальным контекстом этого рода. Примером может служить Дороти Сэйерс (1893 - 1957), в чьем романе "Busman's Honeymoon" мы находим свыше 200 цитат и литературных аллюзий на 400 страниц текста, которые не всегда уместны, временами чрезмерно усложнены и вполне оправдывают раздражение критика: "...she performed the function of giving the impression of intellectual activity to readers who would very much dislike that kind of exercise if it was actually presented to them"<sup>4</sup>.

В качестве другого примера можно привести Майкла Иннеса. Может быть, исключительной аллюзивностью своих произведений специалист в области английского языка и литературы университетский профессор Дж.И.М.Стюарт (подлинное имя автора) и импонирует самым широким кругам читателей: "Innes has remained the master of donnish mystery, the languid crime story written as much for the delectation of High Table at Christ Church as for the general reading public" (The Times). Но в то же время даже и положительно настроенные критики не могут удержаться от замечаний по поводу его tiresome bouts of intellectual superiority and obscurantism.

Характерно, что сам автор находит нужным время от времени комментировать цитирование своих персонажей фразами вроде 'this learned citation' и т.д. Когда цитаты из одного из его романов были предложены для опознания несколькими образованным англичанам, то узанными оказалась лишь одна треть всех цитат.

Интересными в этом отношении представляются также и романы П.Г.Вудхауса. Своеобразно используемый им вертикальный контекст, как и вертикальный контекст двух упомянутых авторов, дает возможность определить круг чтения нескольких поколений и тот объем филологического фонового знания, которым они могли обладать.

Сам факт, что авторы произведений, принадлежащих к столь популярному жанру, как детектив, продолжают обращаться к данному компоненту вертикального контекста, заставляет нас подвергнуть этот компонент более подробному рассмотрению, чем было сделано до сих пор.

В книге "К проблеме понимания литературно-художественного текста" цитаты рассматривались в основном с точки зрения их сложности для восприятия. Основное разграничение проходило по линии доступности/недоступности или труднодоступности, причем основным критерием доступности считалась легкость "узнавания" или "распознавания" цитат в тексте и соотнесения их с источником. Определение объема того минимума филологических знаний, который должен гарантировать легкость восприятия, по-прежнему остается самой насущной задачей филологического исследования. Однако пути к ее решению уже намечаются. Очевидно, что филологический минимум может быть определен только на осно-

ве общего филологического знания, которым русский филолог и образованный англичанин обладают в равной мере (shared background knowledge). Путь к определению и оценке общего филологического знания должен лежать через рассмотрение и тщательное фиксирование всех случаев употребления цитат в художественных произведениях, с одной стороны, и с другой - через изучение существующих словарей цитат. Характеристика словарей цитат, принципы, на основании которых включаются в словари произведения того или иного автора, объем цитат и многие другие проблемы представляют большой интерес и должны стать предметом отдельного исследования. Ограничимся в данном случае лишь некоторыми наблюдениями того, каким образом цитаты и литературные аллюзии "живут" в художественном произведении, как они могут осложнять для читателя сам процесс чтения.

Прежде всего следует отметить, что цитируются главным образом поэтические произведения. Количество поэтических цитат самого разного размера, от одной строки или даже одного отдельно взятого словосочетания до нескольких строф или полного текста стихотворения, чрезвычайно велико. Они не только входят в текст произведений, но и играют важную роль, употребляясь в качестве эпиграфов, а также заглавий произведений, их отдельных частей, глав и т.д. В книге "К проблеме понимания литературно-художественного текста" говорилось об использовании цитат в названиях произведений, принадлежащих к жанру детектива. Употребление в качестве названия широкоизвестных строк популярного литературного произведения должно служить своего рода приманкой для читателя: автор не только сам демонстрирует свою эрудицию, свой литературный вкус, но и как бы предполагает тот же культурный и интеллектуальный уровень у своего читателя; читатель нередко бывает польщен таким косвенно высказанным ему комплиментом, выбирая "своего" автора, с которым у него предполагается общность фоновых знаний.

Говоря о названиях художественных произведений, нельзя не остановиться особо на их значении для понимания текста художественного произведения. Вне зависимости от того, является ли заглавие аллюзивным в каком-либо

смысле или нет, подход к нему может быть различным. Иногда не рекомендуется пытаться разъяснить или осмыслить название, пока не прочитано до конца все произведение и не уяснен его смысл. Однако в отдельных случаях оказывается немаловажным сразу же полностью понять и оценить само название, которое может содержать ключ к пониманию всего произведения; будучи правильно истолкованным, оно может создать своеобразный фон для восприятия всего последующего повествования. Хотя названия и не всегда аллюзивны, роль вертикального контекста в правильном их понимании чрезвычайно велика.

Рассмотрим в качестве примера название рассказа К.Мэнсфилд "The Daughters of the Late Colonel". Какую информацию может извлечь читатель из этого названия? Значительным здесь представляется употребление самого слова daughters, т.е. именно "дочери", а не "дети". The late colonel в данном контексте звучит двусмысленно, т.е. может означать как "покойный", так и "отставной", что тоже важно, поскольку на всем протяжении рассказа его персонажи тщательно избегают слов "смерть", "умерший", "покойный", "похороны", хотя вокруг этих событий строится все повествование. Но как бы то ни было, "полковник в отставке" уже предполагает человека определенного возраста и косвенно служит указанием на возраст его дочерей, которые никак не могут быть юными девушками.

В данном названии мы находим достаточно четкое указание на материальное положение семьи: полковник в отставке, не принадлежащий к родовитому и богатому семейству (в таком случае был бы упомянут его титул, а не звание), вряд ли мог располагать какими-либо средствами, кроме своей пенсии, которая, учитывая время написания рассказа, составляла небольшую сумму. К тому же, будучи профессиональным военным, полковник, выйдя в отставку, скорее всего должен был привнести в "гражданскую жизнь" свои старые полковые привычки, что, вероятно, не делало жизнь его дочерей особенно приятной. Если добавить к этому, что они еще в ранней юности или в детстве лишились матери (иначе они не фигурировали бы в названии как дочери только своего отца), то уже, судя по одному только названию, можно составить представление о той унылой, скудной жизни,

какую должны были они вести, подтверждением чему служит все содержание рассказа.

Аллюзивные названия не всегда представляется возможным уяснить себе достаточно четко. Связь между содержанием цитаты и содержанием или основной мыслью произведения, названием которого служит цитата, иногда может быть слишком осложненной или завуалированной, а в отдельных случаях вообще совсем неоправданной. Однако нашей целью не является разъяснение или уточнение такой связи, что входит в задачи лингвопоэтического анализа. Необходимо только еще раз отметить ту роль, которую играют элементы вертикального контекста во всех без исключения частях литературного произведения.

Обращаясь к цитатам в вертикальном контексте, мы сразу же замечаем, что цитируются в первую очередь в подавляющем большинстве случаев поэтические произведения, тогда как проза входит в вертикальный контекст в основном в виде аллюзий, ссылок на отдельные эпизоды, упоминаний имен персонажей с указанием на некоторые черты их внешности, характера, образа жизни и т.д. Поэтический вертикальный контекст представляет большой интерес, поскольку именно употребление поэтических цитат позволяет не только детально рассмотреть особенности их "жизни" в произведениях английской литературы (по сравнению с тем, как они представлены в словарях), но и более конкретно поставить вопрос о минимуме филологического фонового знания, которым должен располагать филолог-англист. Поскольку данной проблеме уделяется особое внимание в соответствующем разделе, остановимся на том, каким образом цитаты обычно вводятся в текст, какие особенности их "поведения" выявляются, вызывая особые затруднения для понимания их читателем.

Известно, что каждый автор отличается и тем, кого он цитирует, и тем, каким образом, в каком виде вводит цитаты в свой текст. Несомненно, каждое литературное произведение заслуживает в этом плане особого изучения, однако при всем разнообразии можно все-таки установить наличие некоторых общих закономерностей, характеризующих цитирование в современной литературе. Пространное цитирование, приведение поэтических отрывков в размере даже одной

строфы, не говоря уже о целых произведениях, крайне редко, за исключением эпиграфов к произведениям, их частям или отдельным главам. Точно так же редко встречаются и упоминания имени автора цитируемого произведения, его названия или какие-нибудь другие ссылки на источник. К такому приему чаще всего прибегают авторы, пишущие, например, в жанре детектива явно с целью облегчить своим читателям процесс идентификации цитат:

"It appears to be altogether a choice of evils. But you have only to command. *My ear is open like a greedy shark to catch the tunings of a voice divine.*'

'Good heavens! Where did you find that?'

'That, though you might not believe it, is the crashing conclusion of a sonnet by Keats'" (Dorothy Sayers).

Поэтические цитаты, обнаруживаемые в произведениях современной художественной литературы, как правило, оказываются включенными в словари цитат. Однако при употреблении их в тексте отчетливо проявляется влияние двух тенденций, а именно: 1) сокращение, т.е. минимизация поэтического текста, сведение его до одной строки, одного словосочетания или в отдельных случаях до одного слова и 2) деформация поэтического текста за счет перестановки слов или замены одного слова (или слов) другим. Эти тенденции уже были предметом внимания исследователей, примером чего может служить анализ использования шекспировских цитат в романах Т.Гарди<sup>5</sup>. Здесь следует остановиться более подробно на том, каким образом они реализуются в конкретных ситуациях.

Говоря о сокращенных цитатах, необходимо прежде всего разъяснить, что такое цитата в полном объеме. Видимо, на этот вопрос нельзя дать однозначный ответ. Определить полноту цитаты представляется возможным в каждом конкретном случае только исходя из: 1) объема цитаты, необходимого для понимания ее в данном произведении, 2) и объема цитаты, традиционно воспроизводимого в литературе, вне соотнесения его с полным текстом (в том виде, в частности, в каком этот последний приводится в словаре цитат). Так, например, образцом полной цитаты можно считать следующий текст:

"This nightingale - our nightingale - we have heard only by night.

'O Nightingale, that on yon bloomy spray  
Warbl'st at eve, when all the words are still' (M.Innes).

За полную же цитату следует считать и следующий текст:

"He controls a big whack of the planet; too big, I imagine, for him to deal in *miching mallecho*" (M.Innes).

Несмотря на то что полный текст в данном случае, согласно "Oxford Dictionary of Quotations", представлен в следующем виде: 'Marry, this is miching mallecho; it means mischief', мы можем считать *miching mallecho* за разновидность полного текста, поскольку именно эта часть цитаты характеризуется достаточно регулярной воспроизводимостью и вполне понятна сама по себе. Точно так же разновидностями полных цитат должны считаться, например, отдельные фразы из монолога Гамлета 'To be or not to be':

"To be or not to be: that is the question,' 'the slings and arrows of outrageous fortune,' 'tis a consummation devoutly to be wished', 'to shuffle off this mortal coil" и т.д. Предполагается, что цитирующий, и тот, к кому обращена речь, и читатель в достаточной мере обладают соответствующим фоновым знанием, гарантирующим в каждом случае адекватность восприятия. Отсутствие такого знания у читателя обедняет восприятие им текста, содержащего цитату, но не исключает понимания в самом широком смысле. Рассмотрим еще несколько примеров употребления того, что мы называем полными цитатами, сопоставляя их с текстами, приводимыми в "Oxford Dictionary of Quotations":

1. "*Hark, from that moonlit cedar what a burst!*"

Bobby Angrave produced this with a faintly ironical effect. It was a quotation, Appleby reflected, from the poem that had been running in his own head. 'Again - thou hearest! *Eternal Passion! Eternal Pain!*'" (M.Innes).

"Hark! Ah, the Nightingale!

The tawny-throated!

*Hark! from that moonlit cedar what a burst!*

What triumph! hark - what pain!" (Matthew Arnold. Philomela).

"Listen, Eugenia -

How thick the bursts come crowding through the leaves!

*Again - thou hearest!*

*Eternal Passion!*

*Eternal pain!" (Ibidem).*

2. "Well, you've sat on all my discoveries so far. Never mind. *My head is bloody but unbowed"* (Dorothy Sayers).

"Out of the night that covers me,

Black as the Pit from pole to pole,

I thank whatever gods may be

For my unconquerable soul.

In the fell clutch of circumstance,

I have not winced or cried aloud:

Under the bludgeonings of chance

*My head is bloody but unbowed"* (W.E.Henley. Echoes, IV.

Invictus. In Mem. R.T.H.B.).

3. "*Was this the face that launched a thousand ships?"* (Dorothy Sayers).

*"Was this the face that launch'd a thousand ships,*

*And burnt the topless towers of Ilium?*

Sweet Helen, make me immortal with a kiss!

Her lips suck forth my soul: see, where it flies!

Come Helen, come give me my soul again.

Here will I dwell, for heaven be in these lips,

And all is dross that is not Helena" (Christopher Marlowe.

Doctor Faustus V.i.97).

4. "*All passion spent*", said Alleyn after a short pause" (Ngaio Marsh).

"His servants he with new acquit

Of true experience from this great event

With peace and consolation hath dismiss'd,

And calm of mind *all passion spent"* (Milton. Samson

Agonistes).

5. "I'd be careful" he said, 'everything's crumbling.'

*'Things fall apart. The centre cannot hold.'*

For the first time, she looked at him in open cheerful mockery, and he realized that these scraps of verse, unlike his own shakespearean maunderings, were ironically delivered" (M.Innes).

"Turning and turning in the widening gyre

The falcon cannot hear the falconer;

*Things fall apart; the centre cannot hold;*

Mere anarchy is loosed upon the world,  
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere  
The ceremony of innocence is drowned,  
The best lack all conviction, while the worst  
Are full of passionate intensity" (W.B.Yeats. The Second Coming).

6. "But think of Sir Thomas Browne, and what not. *Some hang above the tombs*'.

*'Some weep in empty rooms*'.

*'I, when the iris blooms, remember*'" (Mary Coleridge. Poems. Полное совпадение с текстом, приведенным в словаре цитат).

Во всех вышеприведенных отрывках перед читателем фактически предстает (исходя из сопоставления со словарем цитат) часть некоего целого, знание которого, представление о котором должно определять понимание читателем употребления данной части в тексте художественного произведения. Однако и сама по себе часть обладает достаточной самостоятельностью (как в смысле доступности для понимания, так и в смысле регулярности воспроизведения именно в таком виде), чтобы определяться как полная цитата. Такая самостоятельность приводит иногда к окончательному обособлению цитаты, превращению ее в поговорку. Неудивительно поэтому, что многие цитаты такого рода можно обнаружить в словарях идиом, например: *the pen is mightier than the sword, be the captain of one's soul, ours not to reason why, a rift in the lute* и т.д.

Особенно популярными источниками для такого рода поговорок являются Шекспир и Библия короля Иакова: *the primrose path, someone's salad days, gild the lily, the milk of human kindness, to suit the action to the word, the land of milk and honey, be a law unto oneself, the parting of the ways, cast pearls before swine* и т.д.

Поскольку в словаре идиом далеко не все пословицы и поговорки даны с указанием на источник, 'в большинстве случаев представляется довольно сложным определить, пользуется ли автор данного художественного произведения цитатой или поговоркой и, с другой стороны, какие именно пословицы и поговорки обязаны своим происхождением тому или иному автору прошлого и в каких случаях автор просто

воспроизводил в своем произведении уже существовавшую поговорку. Ответы на такие вопросы требуют каждый раз дополнительного исследования. Каково должно быть отношение читателя к подобным ситуациям? Каким образом должен быть истолкован следующий пример?

"The Colonel said, 'You're the only sinner *burning the midnight oil* - everybody's turned in'" (D.Sayers).

Выражение *to burn the midnight oil* может быть отнесено, если руководствоваться словарем цитат, к произведениям двух авторов:

"Whence is thy learning? Hath thy toil

O'er books consum'd the midnight oil?" (John Gay. Fables).

"We spend our midday sweat, our midnight oil;

We tire the night in thought, the day in toil" (Francis Quarles. Emblems).

С другой стороны, оно же может быть обнаружено в словаре идиом: "Burn the midnight oil not fml to work very late, esp. to study" (Longman Dictionary of English Idioms).

В поисках ответа на данный вопрос, так же как и в целях выяснения отношений между цитатами и некоторыми разновидностями идиом, был проведен следующий эксперимент. Все содержащиеся в словаре идиом "Longman Dictionary of Idioms" пословицы и поговорки были предложены нескольким эрудированным англичанам на предмет определения их источника или установления хотя бы отдаленных литературных ассоциаций. Опознанными и даже соотнесенными с источником оказались в основном библейские и шекспировские цитаты; подавляющее большинство остальных определялось просто как "just a saying".

Исходя из полученных результатов, подкрепляемых нашими наблюдениями, приобретенными в процессе чтения, можно рекомендовать читателю-иностранцу ориентироваться в таких случаях в первую очередь на английские толковые словари и словари идиом. Обращаться к словарям цитат надо только тогда, когда налицо явные литературные ассоциации, т.е. когда, например, поговорка (она же цитата) сопровождается комментарием вроде "как сказал поэт" или когда по своему объему она явно превосходит обычную поговорку.

Составив таким образом представление о полных цитатах, следует теперь попытаться дать ответ на вопрос, что же такое "сокращенная" цитата.

Видимо, здесь, как и в случае полных цитат, нельзя дать однозначный ответ. Некоторые разновидности полных цитат, как было показано выше, уже представляют собой в той или иной степени результат сокращения, т.е. когда, например, стихотворение сокращается до одной строфы, строфа - до строки, а строка - до словосочетания. Но и при условии такого сокращения цитата все же может сохранять свою полноту, свою смысловую целостность, тем более что при сведении ее до одного-двух слов обычно в тексте произведения даются какие-либо вспомогательные средства, способствующие ее опознанию:

"It's - it's so completely black. One might be blind".

'All dark and comfortless?'

'That's from Lear, isn't it? Not exactly a reassuring quotation, if I may say so'" (Ngaio Marsh).

"Cornwall: Out, vile jelly!

Where is thy lustre now?

Gloucester: All dark and comfortless" (King Lear, III. VII).

"I fancy, 'Grant said with a half-smile at Sophy, 'he seems to have what Kent recognized in Lear'.

'What the hell's that?'

'Authority'" (Ngaio Marsh).

"Kent: You have that in your countenance which I would fain call master.

Lear: What's that?

Kent: Authority" (King Lear, I. IV).

Таким образом, говорить о сокращенных цитатах, подчеркивая тем самым уменьшение их в размере или основываясь только на этом обстоятельстве, означало бы представить в ложном свете проблемы, которые возникают в связи с их восприятием. Видимо, более правильным было бы говорить о полных, с одной стороны, и оборванных или усеченных цитатах - с другой, когда действительно происходит обрыв строфы или строки, случайный или в большинстве случаев преднамеренный. Причем различие в восприятии полных цитат, какими бы краткими они ни были, и оборванных или усеченных цитат заключается в том, что полная

цитата всегда сосредоточивает в себе смысл высказывания, является основой восприятия или ключом к нему, тогда как при употреблении оборванной цитаты основное ее содержание, то, что оправдывает ее включение в текст данного художественного произведения, остается за пределами текста, например:

"Why, being so hard-working, have I so little free time? Well, well, *'It sinks, and I am ready to depart'*" (M.Innes).

"I strove with none; for none was worth my strife;  
Nature I love, and, next to Nature, Art;  
I warmed both hands before the fire of life;  
It sinks, and I am ready to depart" (Walter Savage Landor).

Смысл цитаты может быть полностью воспринят и оценен, только если читателю известно по меньшей мере окончание предыдущей строки.

"If only it all could stop: now. And the inevitable reference floated up: *'the be-all and the end-all here, but here upon this bank and shoal of time - '*" (Ngaiio Marsh).

"If it were done when 'tis done, then 'twere well  
It were done quickly: *if the assassnatton  
Could trammel up the consequences, and catch  
With his surcease success; that but this blow  
Might be the be-all and the end-all here,  
But here, upon this bank and shoal of time,  
We'd jump the life to come. But in these cases  
We still have judgement here; that we but teach  
Bloody instructions, which, being taught, return,  
To plague the inventor; this evil-handed justice  
Commends the ingredients of our poison'd chalice*" (Macbeth

I. VII).

В данном случае значение цитаты может быть правильно понято при условии знания читателем всего текста, откуда она заимствуется, т.е. всего монолога.

Как уже говорилось выше, цитаты при их употреблении могут подвергаться не только сокращению, но и более значительным изменениям, которые можно в общем определить как разнообразные проявления деформации. Фактически само по себе сокращение уже может быть определено как некоторая степень деформации. Выше уже шла речь о том, что употребление деформированных, т.е. более или менее

видоизмененных цитат, широко распространено в английской литературе. Тенденция к употреблению деформированных цитат (так же как и деформированных идиом) имеет социальные корни и нуждается в более глубоком и подробном изучении. Сопоставительное исследование в этом плане цитат и идиом должно было бы дать интересные результаты. Любопытно отметить, например, что одной из разновидностей деформации идиом является их употребление в сокращенном виде. Так, a rolling stone вместо a rolling stone gathers no moss вошло в обиход еще до появления известной погруппы, точно так же как When in Rome получило распространение еще до выхода в свет романа Н.Марш под тем же названием.

В каком бы направлении ни шли дальнейшие разыскания в данной области, будущим исследователям еще предстоит дать ответ на вопрос, кто, при каких обстоятельствах и почему деформирует цитаты, когда и где мы наблюдаем такое явление, какой именно материал подвергается деформации, и т.п.

Характерно, что уже сам способ введения цитат в текст отражает в большинстве случаев "несерьезное" к ним отношение, как бы легкий оттенок насмешки и над автором, высказавшим такую "занятную" мысль (или нашедшим такой "забавный" способ выражения своей мысли), и над самим собой, и над ситуацией, вызвавшей появление той или иной цитаты. Такое отношение проявляется в целом ряде приемов, в частности, неуместное употребление цитаты в явно неподходящей ситуации, помещение ее в совершенно несозвучный по общему тону и настроению контекст, нарочито неверная адресация, ироническое комментирование и т.д.:

"Hallo! Oh, Operator, *shall I call thee bird or but a wandering voice?* Not at all, I had no intention of being rude, my child, that was a quotation from the poetry of Mr Wordsworth" (Dorothy Sayers).

"O blithe new-comer! I have heard,  
I hear thee and rejoice.

O Cuckoo! Shall I call thee bird,

Or but a wandering voice?" (Wordsworth. To the Cuckoo).

"*I shall be bloody, bold and resolute,* as Queen Victoria said to the Archbishop of Canturbury" (Dorothy Sayers).

"Be bloody, bold, and resolute; laugh to scorn  
The power of man, for none of woman born  
Shall harm Macbeth" (Macbeth, IV. I).

"Compared with you, I am a child of nature. *I dwell among the untrodden ways beside the springs of Dove, a maid whom there are* (I am shocked to say) *few to praise, likewise very few to love, which is perhaps just as well*" (Dorothy Sayers).

"She dwelt among the untrodden ways

Beside the springs of Dove,

A maid whom there were none to praise

And very few to love" (Wordsworth. *She Dwelt Among the Untrodden Ways*).

Количество деформированных цитат очень велико, и они могут представлять значительную трудность для восприятия. Деформации подвергаются преимущественно краткие по объему полные цитаты, реже оборванные цитаты. В своем простейшем проявлении деформация цитаты состоит в том, что, будучи внесена в новый текст, она подчиняется законам синтаксического построения, реализующимся в данном тексте; отсюда изменения в структуре цитаты, в порядке слов, в отдельных формах и моделях словообразования:

"I can't see anything, 'he said to himself. *'No lily on my cheek with anguish moist and fever dew'*" (D.Sayers).

"I see a lily on thy brow,

*With anguish moist and fever dew,*

And on thy cheek a fading rose

Fast withereth too" (Keats. *La belle Dame Sans Merci*).

"Very effective I should think - *one of the sweeter uses of adversity*" (D.Williams).

*"Sweet are the uses of adversity,*

Which like the toad, ugly and venomous,

Wears yet a precious jewel in his head;

And this our life, exempt from public haunt,

Finds tongues in trees, books in the running brooks,

Sermons in stones, and good in everything" (As You Like It,

II. i).

Деформация цитат - явление далеко не однородное и может принимать самые разнообразные формы. Однако все же возможно говорить о некоторых закономерностях, обнаруживающихся в обращении с цитатами у самых различных

авторов. Так, может иметь место опущение отдельных слов или внесение в текст цитаты элементов, изначально в ней отсутствовавших, например:

"Amabel began to realize that *the battle is not always to the strong-minded*" (Saki).

"The race is not to the swift, nor the battle to the strong" (Ecclesiastes, IX. ii).

Чаще всего происходит замена одного слова (или слов) другим (или другими). Иногда подобная замена может быть не слишком заметной и для несведущего читателя даже совсем неощутимой, в частности, когда заменяются близкие по значению слова или, как в нижеследующем примере, слова из непосредственно рядом расположенных строк:

"I'm not a great believer in luck, Mr. Treasure, in golf or anything else for that matter. *We're all captains of our own fate*" (D. Williams).

Учитывая, что строки стихотворения звучат следующим образом: "I am the master of my fate/I am the captain of my soul", - можно, казалось бы, заключить, что имеет место случайная оговорка. Однако это не так. Будучи исключительно чувствительны к аллюзивному вертикальному контексту, авторы, как правило, не допускают "случайностей" ни в собственном цитировании, ни в цитировании своих действующих лиц. В данном случае "ошибка" персонажа объясняется тем, что автор желает подчеркнуть сомнительный характер образованности своего героя, склонного щеголять этой образованностью.

Несравненно более важное значение имеют для нас те случаи, когда деформация цитат осуществляется систематически автором или его персонажем. Следует еще раз подчеркнуть, что для людей известного происхождения, воспитания, образования такое употребление цитат есть единственно возможный способ введения их в свою речь. Замена одного слова другим осуществляется уже не только по принципу близости значений или расположения строк, но и по сходству звучания:

"The *unimitable touch of time*, 'said Gott, with the suppressed indignation of a good Wordsworthian forced to blaspheme" (M. Innes).

"The unimaginable touch of time" (Wordsworth. Ecclesiastical Sonnets, pt. III. XXXIV. Mutability. From Low to High).

"During a debate in the House of Lords on affairs in Morocco, at a moment when that country, for the fifth time in seven years, had brought half Europe to the verge of war, he had interpolated the remark *a little Moor and how much it is*" (Saki).

"The little more, and how much it is!

And the little less, and what worlds away!" (Browning. By the Fireside).

Общей тенденцией всех, кто вообще склонен "играть" с цитатами, является такая замена одних слов другими, при которой основной эффект достигается за счет появления в знакомой цитате совершенно неожиданного и иногда несовместимого с ее содержанием компонента:

"In his twenty-five years, of course, he had built up several reassuring Clouts. Yet the combined armour of these had not made plain Clout invulnerable to *the slings and arrows of a disabling diffidence*" (M.Innes).

Стремление к неожиданности, оригинальности иногда заставляет говорящих целиком перефразировать всю цитату:

"She is *the angel that rushes in where fools get a chump on the head*" (D.Sayers).

"For fools rush in where angels fear to tread" (Alexander Pope. An Essay on Criticism).

Пределом деформации цитаты является изложение ее содержания словами автора или персонажа, когда из оригинала сохраняются лишь отдельные слова и цитата практически превращается в литературную аллюзию:

"If you had followed the excellent lyrical advice given to *the Maid of Athens and returned my heart* we should have made two more tricks and gone game, 'said Lady Caroline to her partner" (Saki).

"Maid of Athens, ere we part,

Give, oh, give me back my heart!

Or, since that has left my breast,

Keep it now, and take the rest!" (Byron. Maid of Athens).

Способы введения аллюзивного вертикального контекста, в том числе деформированных цитат, как и сами приемы деформации, являются, как правило, одной из особенно-

стей индивидуального стиля автора. В книге "К проблеме понимания литературно-художественного текста" говорилось уже в общих чертах о специфике творчества П.Г.Вудхауса. Нельзя не остановиться здесь еще раз на манере письма этого замечательного мастера английского языка с целью продемонстрировать его обращение с цитатами. Читая П.Г.Вудхауса, можно наблюдать одну и ту же совокупность приемов, употребляемых им при введении в текст цитат. Цитата, например, может быть вполне *bona fide*, т.е. текст цитируется буквально, без всяких отступлений и не сопровождается какими-либо комментариями:

"You see before you, Jeeves, *a toad beneath the harrow*"  
(The Code of the Woosters).

"The toad beneath the harrow knows  
Exactly where each tooth-point goes;  
The butterfly upon the road  
Preaches contentment to the toad" (R.Kipling).

"The poet Tennyson speaks of *the little rift within the lute, that by and by will make the music mute and ever widening slowly silence all*" (Stiff Upper Lip, Jeeves).

"It is the little rift within the lute  
That by and by will make the music mute,  
And ever widening slowly silence all" (The Idylls of the King).

Употребляя ту же цитату в другом месте, автор деформирует ее и сопровождает комментарием явно комического характера:

"This, it was plain, was no mere lover's tiff, but a *real Class A rift*, which, if prompt steps were not taken through the proper channels, would *put the lute right out of business and make it as mute as a drum with a hole in it*" (Stiff Upper Lip, Jeeves).

Пределом свободы авторского обращения с цитатой может иногда служить оформление ее в виде окказионализма. Так, например, может выглядеть у П.Г.Вудхауса одна и та же цитата из "Макбета":

"Wouldst thou have that  
Which thou esteem'st the ornament of life,  
And live a coward in thine own esteem,  
Letting 'I dare not' wait upon 'I would',

Like the poor cat i' the adage" (Macbeth, I. VII).

1."Macbeth, sir, a character in a play of that name by the late William Shakespeare. He was described as *letting "I dare not" wait upon "I would"*, like the poor cat i' th' adage" (The Code of the Woosters).

2."I stood outside the door for a space, *letting "I dare not" wait upon "I would"*, as Jeeves tells me cats do in adages" (Jeeves in the Offing).

3."From what he told me I gathered that the odds against Stinker clicking as regards that vicarage have lengthened. More *letting-I-dare-not-wait-upon-I-wouldness* on Pop Basset's part, he gave me to understand" (Stiff Upper Lip, Jeeves).

Столь подробное описание поэтического вертикального контекста было осуществлено здесь для того, чтобы показать, насколько велика его роль и насколько недопустимым было бы пренебрежение им со стороны читателя. Обучая студентов внимательному чтению произведений художественной литературы, следует развивать у них особую чувствительность восприятия определенных элементов структуры вертикального контекста (*vertical context awareness*). Только на такой основе можно постепенно перейти к следующему этапу (*vertical context competence*), когда читающий приобретает способность не только определять цитаты и аллюзии, но и соотносить их во времени с определенным периодом, определенным литературным направлением, развитием творчества того или иного автора и литературно-критической мысли вообще.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>См.: Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М., 1984.

<sup>2</sup>См.: Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). М., 1981.

<sup>3</sup>Asquith *Lady Cynthia*. Diaries 1915-1918. London, 1968. P.504.

<sup>4</sup>Symons J. *Bloody Murder*. From the Detective Story to the Crime Novel: a History. London, 1974. P.134.

<sup>5</sup>См.: Гюббенет И.В., Катинене Н.Ф. В.Шекспир в вертикальном контексте романов Т.Гарди. Деп. в ИНИОН СССР. N 9008. 14.01.82.

## Глава II.

### ВЕРТИКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ И "КОНТЕКСТ ЭПОХИ"

Рассматривая последовательно все элементы структуры вертикального контекста, мы неизбежно приходим к заключению, что процесс восприятия не может ограничиваться только узнаванием их в тексте художественного произведения. Если бы мы стали ограничиваться только толкованием в произведениях словесно-художественного творчества отдельных случайных вкраплений в плане отсылки читателя к каким-то фактам, явлениям, сведениям, то, по существу, проблема вертикального контекста свелась бы к своеобразному "золотоискательству". Необходимо такое отношение к тексту, которое направлено на выявление не только целесообразности, но и необходимости наличия в нем той или иной ссылки, аллюзии, реминисценции и т.д. Подобная задача может быть осуществлена на основании сведений об укладе жизни изображаемого общества и свойственной этому обществу системе взглядов, понятий, представлений и оценок или, иными словами, того, что мы называем "глобальным вертикальным контекстом". Таким образом, в нашем представлении глобальный вертикальный контекст данного литературного направления - это весь социальный уклад, все понятия, представления, воззрения являющегося предметом изображения социального слоя, знание которых необходимо для того, чтобы произведения данного автора или произведения, относящиеся к данному направлению, могли быть восприняты читателями разных стран и эпох.

Попытаемся разъяснить на конкретных примерах, что мы имеем в виду, и обратимся с этой целью к переводу. Однако следует оговориться, что проблема передачи инфор-

мации вертикального контекста в переводе - очень важная и далеко не разрешенная еще проблема (несмотря на большое количество работ, посвященных переводу реалий и т.д.) - здесь нами совсем не затрагивается, и примеры, о которых пойдет речь, взяты лишь для иллюстрации различия между вертикальным контекстом и глобальным вертикальным контекстом.

В романе И.Во "Vile Bodies" в описании кабинета одного из персонажей упоминается следующая деталь: "There was an engraving of all the members of the Royal Yacht Squadron, with a little plan in the corner, marked to show who was who". В русском переводе<sup>1</sup> это звучит следующим образом: "Была гравюра - все члены Королевской флотилии и в углу небольшой план с обозначением кто есть кто". Возникает вопрос, что или кого должен понимать читатель под "членами Королевской флотилии", тем более что выражение "члены флотилии" имеет очень мало смысла. Переводчик обнаруживает здесь свою неосведомленность относительно вполне конкретного вертикального контекста: Royal Yacht Squadron - Королевский яхт-клуб, членство в котором несло с собой большие социальные привилегии и престиж. Ошибка переводчика в данном случае заключается в пренебрежении вертикальным контекстом и попытке дать свое собственное истолкование наименованию, имеющему вполне определенный смысл, не допускающий произвольных определений.

В нижеследующем отрывке опять-таки имеет место ошибка переводчика, которая на первый взгляд есть не более чем случайность, результат невнимательного прочтения или, что тоже весьма вероятно, опечатки в тексте оригинала. В подлиннике мы читаем:

"I do, indeed, Mrs Orraway-Smith. It is clearly a case in which a mandate from the constituencies is required. I'll talk to our chairwoman at Wendover".

Речь в данном отрывке идет о возмущении двух женщин - представительниц консервативных женских организаций очередным скандалом, разразившимся в резиденции премьер-министра на Даунинг стрит, 10. В своем негодовании они обсуждают меры, которые должны лишить премьер-министра поддержки членов его же собственной партии. В переводе этот текст выглядит следующим образом: "Это

как раз тот случай, когда действительно необходим наказ избирателей. Я непременно поговорю с нашей уборщицей". Суть ошибки совершенно ясна: "уборщица" - chaigwoman вместо chairwoman - "председательница". Однако ее происхождение никак нельзя оправдывать случайностью: это результат недостаточно глубокого знания глобального вертикального контекста. Всякий, имеющий представление о глобальном вертикальном контексте И.Во, не замедлил бы осознать, несмотря ни на какие опечатки, что "уборщица" здесь совершенно невозможна. Разговаривающие между собой дамы, "Members of the Ladies' Conservative association", никак не могли обсуждать правительственный кризис, вызванный к тому же причинами морального порядка, с уборщицей. Манеры, фамилии, язык, туалеты ("they were both wearing hats like nothing on earth") разговаривающих дам - достаточно красноречиво свидетельствуют об их социальном положении. К тому же весь тон разговора совершенно исключает какую бы то ни было возможность общения их с уборщицей по какому бы то ни было поводу:

"If it's a choice between my moral Judgment and the nationalization of banking, I prefer nationalization, of you see what I mean.' 'Exactly what I think. Such a terrible example to the lower classes, apart from everything".

Очевидно, таким образом, эта ошибка в оценке, в общем восприятии глобального вертикального контекста наносит несравненно больший ущерб содержанию, чем пренебрежение собственно вертикальным контекстом. Это, конечно, ни в коей мере не преуменьшает значения последнего, но наглядно представляет разницу между тем и другим.

Нельзя не упомянуть здесь, что недостаточное владение глобальным вертикальным контекстом особенно ярко проявляется в переводах. В статье Ю.Абызова "По существу ли эти споры?" читаем: "...это новое и младое племя отличается удивительным отсутствием чувства историзма, в результате чего они видят в переводимом произведении только лингвистический материал, текст, как таковой, без всякого соуса, плохо различают, где в этом тексте сменяются эманации различных эпох или десятилетий, где за одними и теми же словами стоят разные традиции, разный речевой этикет, разные верования и разные лозунги". И далее: "...в области пе-

реводной литературы... смещаются если не такие броские, не-сокрушимые пока что реалии, то речевые жесты, отношение к вещам, ценностные категории, допускаются стилистические анахронизмы, где из-за неверных интонаций возникает совсем иная атмосфера" (выд. мной. - И.Г.)<sup>2</sup>.

Соотношение вертикального и глобального вертикального контекста очень сложно и не всегда достаточно определено и четко выражено. Исследование этого соотношения неизбежно приводит нас в область литературной критики, поскольку мы задаемся вопросом о том, какое место в творчестве данного писателя или в данном литературном направлении занимают те или иные совокупности фактов. Но если в литературоведческом исследовании такие сведения обычно экстратекстуальны, то мы исходим из тех, которые раскрываются в тексте и непосредственно через текст. Мы пытаемся в первую очередь выяснить, что представляют собой разнообразные сферы общественной жизни, составляющие основу системы литературно-культурно-художественных представлений данного автора.

Уже давно считается вполне обоснованным и не вызывающим никаких сомнений тот факт, что каждый писатель в меру своего таланта, своей способности видеть мир отражает в своих произведениях современную ему действительность. Однако есть авторы, творчество которых настолько слито с изображенной ими эпохой, настолько является ее частью, что чем большее количество лет отделяет читателя от этого периода, тем труднее становится для него по достоинству оценить и нередко просто понять такие произведения. Подобные авторы характеризуются как в отечественной, так и в зарубежной литературной критике определением: "писатель, творчество которого может быть оценено, воспринято, наконец, понято лишь в контексте определенной эпохи". Обычно такое определение относится к авторам, чьи произведения находятся как бы на периферии национальных литератур. Но не получив мировой известности, будучи иногда (и не всегда заслуженно) забыты последующими поколениями читателей, их произведения являются тем не менее чрезвычайно интересными как для читателей вообще, так и для специалистов-филологов, тем более что восприятие творчества писателя в контексте эпохи, создавшей его, есть очень важ-

ная социолингвистическая и культурно-антропологическая проблема.

Понять такие произведения, найти в них вкус, сделать их чтение реальным процессом можно только при условии, если читателю доступна вся совокупность, вся цельная система ценностей, моральных, этических, эстетических, характеризующих период их создания, нашедший в них полное отражение.

Выбор нами в качестве предмета исследования произведений английского писателя Г.Х.Манроу (Саки) вполне определяется изложенными соображениями. Он как никто другой воплотил в своем творчестве дух "эдуардианской эпохи" (годы царствования короля Эдуарда VII - 1901 - 1910), т.е. фактически период от начала века до первой мировой войны. Этот короткий по времени период получил тем не менее яркое освещение в произведениях многих авторов как начала века, так и последующих лет. Такое внимание к "эдуардианской эпохе" объясняется тем, что она была характерна не только крушением "викторианской" морали, идеалов и принципов, но и расцветом, вершиной, апогеем, "золотым веком" английской аристократии и крупной буржуазии. Не случайно поэтому некоторые ностальгически настроенные авторы называют теперь ее "the Golden Years", "the Golden Sunset". Слово "sunset" - "закат" здесь как нельзя более уместно, потому что "золотой век" был в сущности преддверием упадка, утраты Великобританией ее прежних позиций, заката ее могущества как великой державы.

Г.Х.Манроу как раз и оказался тем автором, который в сатирической манере и особенно четко отобразил его (the halcyon period before the storm) во всей полноте: "The satire is still relevant, although its content was the luxurious, not to say bloated world of upper-middle-class England"<sup>3</sup>.

Перед исследователем глобального вертикального контекста, на фоне которого только и может адекватно восприниматься творчество Саки, стоит задача попытаться сколько-нибудь отчетливо перечислить, обобщить свойства, особенности, ценности, которые характеризовали жизнь английского общества того времени. Только при условии такого рода "инвентаризации" читателю может быть дан ключ к пониманию

блестящей сатиры писателя, сохраняющей в отдельных чертах свою остроту и по сей день.

Приступая к рассмотрению вертикального контекста произведений Саки, следует в первую очередь остановиться на том, где живут его персонажи, на том *habitat*, без которого, как писал впоследствии Голсуорси, немислим ни один Форсайт. Форсайты, по сравнению с персонажами Саки, занимают менее высокое положение в социальной иерархии, поскольку они принадлежат к новому классу - "the new rich", в конце прошлого - начале нынешнего века успешно утверждавшемуся на позициях, которые он завоевывал в течение всего XIX в. Но и тех и других объединяло прежде всего отношение к собственности.

В этой связи следует заметить, что роль топонимии в вертикальном контексте, точнее, ее социального аспекта до сих пор нельзя считать достаточно изученной. Упоминания географических названий в произведениях английской литературы, а также факт, что тот или иной персонаж живет именно в этом, а не в другом районе Лондона, часто оказываются для читателя-иностранца лишними какого-либо значения и ничего не говорят неподготовленному читателю, не обладающему необходимым фоновым знанием. В английской же действительности и в период, описываемый Саки, и в известной степени в настоящее время такого рода информация оказывается очень важной для понимания социального происхождения и общественного положения персонажа, например:

"His mother lived in Bethnal Green, which was not altogether his fault; one can discourage so much history in one's family, but one cannot always prevent geography. And, after all, the Bethnal Green habit has this virtue - that it is seldom transmitted to the next generation. Adrian lived in a roomlet which came under the auspicious constellation of W" (Saki).

В данном случае противопоставление Bethnal Green и the auspicious constellation of W. при наличии соответствующего фонового знания характеризует социальные претензии персонажа более наглядно, чем это могли бы сделать несколько страниц описания. Социальное "восхождение" персонажа, его подъем по общественной лестнице, знаменуется здесь его передвижением из далеко не фешенебельного Бет-

нел Грин в Вест Энд - средоточие респектабельности, богатства и моды.

Достоверность таких деталей, важность, которую в глазах общества имел адрес персонажа в самом прямом смысле, подтверждается во многом данными мемуарной литературы:

"It (the London of 1907) was the pleasure ground of the rich. Lining the spacious squares and streets of Mayfair, Belgravia, and parts of Kensington were the mansions of the privileged minority who believed the world existed for their benefit. In an inner crescent of suburbs, from Hampstead to Greenwich, resided the only slightly less privileged middle classes, who were beginning to discover that they too could share the sophistication and leisure activities that previously had been the preserve of their betters. And only below them, in an ever-widening sea of suburban sprawl, lived the six million or more other Londoners to whom £ 200 a year represented riches beyond their ken"<sup>4</sup>.

"Robert and Georgina settled down in unfashionable Bloomsbury, undaunted by the social perils forecast for them. They were amused rather than abashed by a would-be friend who asked where they lived so that she might call on them; when told it was Fitzroy Square, she replied with regret but firmly, that she never left cards north of Oxford Street"<sup>5</sup>.

Любопытно отметить, что, хотя эти два периода разделяет около половины столетия (речь во втором отрывке идет о Лондоне 50-х годов XIX в.), положение остается в сущности неизменным.

В качестве следующего момента, определяющего глобальный вертикальный контекст у Саки, следует выделить воспитание, образование, круг деятельности и образ жизни его персонажей. Раннее воспитание имело место дома в классных комнатах под руководством гувернеров и гувернанток, к чему родители, как правило, имели мало отношения. Попытки внести какое-то разнообразие, свежую струю были крайне редки:

"Lady Cecil also dared to break the tyranny of the green baize door, the convention that forbade a parent to interfere with the routine of nursery and schoolroom. They refused to confine family life to the evening half hour when, scrubbed and subdued, the children of the rich made a ritual appearance in the drawing

room. Resident governesses and tutors were of course engaged to teach mathematics, history, geography, French, Latin, even some Greek<sup>6</sup>.

Особое положение занимали в этом отношении дети, чьи родители находились на службе в отдаленных частях тогдашней Британской империи. Детей обычно отсылали на родину, в Англию, где до их определения в школу они находились на попечении родственников, часто своих теток. Такое воспитание в руках женщин, в лучшем случае занятых своей личной жизнью и светскими обязанностями и совершенно равнодушных к своим подопечным, или же женщин, не имеющих своей семьи, для которых занятие воспитанием было единственным выходом для нерастраченной энергии, выходом, приобретающим нередко уродливые формы, такое воспитание налагало своеобразный отпечаток на психологию детей. У Саки, как и у П.Г.Вудхауса и некоторых других английских писателей начала века, отношение к пережитому в детстве находит отражение в своеобразной антипатии, враждебности, которую испытывают их персонажи к своим теткам и другим родственникам женского пола:

"Susan Melberly was a charming woman, but she was also an aunt" (Saki).

"Mrs.De Ropp was Conradin's cousin and guardian, and in his eyes she represented those three fifths of the world that are necessary and disagreeable and real; the other two fifths, in perpetual antagonism to the foregoing, were summed up in himself and his imagination" (Saki).

Сразу возникают в памяти многочисленные отрывки из П.Г.Вудхауса, где "проблема теток" постоянно встает в том или ином варианте, но чаще всего с самыми отрицательными ассоциациями:

"The aunt to whom I alluded was my good and deserving aunt Dahlia, not to be confused with my Aunt Agatha who eats broken bottles and is strongly suspected of turning into a werewolf at the time of the full moon" (Aunts Aren't Gentlemen).

Следующим этапом для мальчиков была привилегированная школа, одна из тех public schools, воспитательные и образовательные цели которых определяет следующее высказывание:

"You go to a great school, not for knowledge so much as for arts and habits; for the habit of attention, for the art of expression, for the art of assuming at a moment's notice a new intellectual posture, for the art of entering quickly into another person's thoughts, for the habit of submitting to censure and refutation, for the art of indicating assent or dissent in graduate terms"<sup>7</sup>.

Еще более конкретно рассказывает об этом другой автор:

"School is where Sloans learn that they are the ones who help the people who run the world. If you spend approximately ten years of your life in a very large house with its own chapel, in a closed society where the Cabinet and heads of the armed forces are just ahead of you - Old Boys or Girls - you identify with the powerful. Gothic suits you: you feel physically at home in the Law Courts or the Houses of Parliament or the Pavilion at Lord's. You see yourself as a small person in a huge hall where history is being made. You may be small, but you share in the great enterprise. Sloanes put tradition top because it keeps them top.

School is where you learn crucial basics: bits of Latin and cricket-pitch patriotism. School is where you learn Sloane instincts: knowledge of who's above you and who below you and who equal and how to behave towards them, and that mixture of pomposity and hilarity that's taught by assembling every morning waiting for the Head to start the day. School is where you meet people you'll go on meeting and they'll know you. Nothing need be said. School is where you join the Old Boy Net (Old Girl Net), which extends far beyond personal acquaintanceship. You don't need to have been at the same school, the bond is there up and down the generations, linking all the races and nations. The fellowship is truly lyrical (and very useful). That's why your school is the first of What Matters"<sup>8</sup>.

Следовало бы также добавить, что одной из главных целей такой системы было воспитать касту "джентльменов", особую породу людей, которым предназначалась роль государственных деятелей. В public schools внушалась и закреплялась целая система этических норм, находящая выражение в делении всего человечества на "они" и "мы", "наши" и "не наши". Здесь подросткам внушалось подкрепляемое обществен-

ным мнением замкнутого коллектива представление о том что хорошо и что плохо, в соответствии с "нашим" моральным кодексом, которым вместе с обычаем носить "старый школьный галстук" надлежало руководствоваться в дальнейшей жизни.

Подобный моральный кодекс предусматривал строгое соблюдение определенных правил поведения, отступление от которых было совершенно недопустимо для "джентльмена":

"He had accused him of cheating at cards. In the kind of society to which the persons involved in this inquiry belonged, such a misdemeanor as cheating at cards was regarded as far more shameful than such sins as murder and adultery. Possibly the mere suggestion of such a thing, whether well founded or not, might well cause a gentleman of sensitive honour to make away with himself" (D.Sayers).

Приведенное описание до известной степени созвучно "своду правил" из романа Л.Толстого "Анна Каренина", которыми руководствовался в своем поведении Вронский: "Свод этих правил обнимал очень малый круг условий, но зато правила были несомненны, и Вронский, никогда не выходя из этого круга, никогда ни на минуту не колебался в исполнении того, что должно. Правила эти несомненно определяли, - что нужно заплатить шулеру, а портному не нужно, - что лгать не надо мужчинам, но женщинам можно, - что обманывать нельзя никого, но мужа можно, - что нельзя прощать оскорблений и можно оскорблять, и т.д."<sup>9</sup>.

Безусловно, облик джентльмена был не лишен своих привлекательных качеств, но в рассматриваемый нами период они были уже на ущербе, а в настоящее время представляют собой явный анахронизм.

Среди основных черт образа джентльмена были stiff upper lip - непоколебимое спокойствие в самой отчаянной ситуации перед лицом любой опасности, а также безупречность и изысканность манер:

"While he was writing his biography of Prince Philip he was given a room in the palace to work, and leaving it one day he accosted Sir Michael Adeane, the principal Private Secretary, walking towards the front of the building. Adeane listened sympathetically to a problem troubling Boothroyd until the writer got the impression, faint as an echo, that he would like to be

moving on. It was another minute or two before he said, 'I do hope you'll forgive me, but I've just heard that my house is on fire. I wouldn't mind, but as it's a part of St James's Palace...'<sup>10</sup>.

Именно на уровне *public schools* возникали и закреплялись те связи, на которых впоследствии строилась система отношений, являющихся основой "истэблишмента" и благополучия власть имущих:

"In its modern sense it (Establishment) means an inter-related power, not only the direct power...but an extra power generated by others in key positions - in politics, in the City of London, in the higher ranks of the Civil Service, everywhere that power resides. Even today in embassies all over the world, in public and government offices, at cocktail parties, concerts, race meetings, men can be heard saying to each other: 'What are you doing here?' or 'You don't remember me?' Remarks which open doors, send underlings to work, avoid hours of time-consuming routine, produce seats on aeroplanes and so on. What is in doubt is whether the 'old boy net' any longer wields any real power. In the early days of this century there was no doubt about this, no doubt it existed and was extremely powerful, or that the climate of opinion was formed within its unmarked boundaries"<sup>11</sup>.

Система, основанная на принципе: для того чтобы управлять другими, следует прежде самому научиться подчиняться, - была часто неоправданно жестокой и наряду с преуспевающими столпами империи порождала *misfits* - людей, не находящих себе места в жизни. Поэтому в произведениях Саки вместе с пародийными описаниями гувернанток встречаются нередко описания и наблюдения совсем в другом тоне относительно *boys being Nature's raw material* и *many scorching castigations of the earlier schooldays*.

Дальнейшая судьба выпускников *public schools* и привилегированных колледжей во многом определялась как подготовкой, которую они получали, так и положением и доходами семьи:

"The horizons of a nobleman's younger sons in the late nineteenth century were hardly broader than those of his great-grandfather. Unless the family happened to be exceptionally rich, the heir alone was found a seat in the House of Commons. His brothers were directed towards the Army or the Navy, the public service or the learned professions"<sup>12</sup>.

У Саки мы находим иногда грустные, иногда иронические описания жизни "младших сыновей", которым представилось либо самим устраивать свою карьеру, либо в случае неудачи отводилась роль "неудобных людей", которых старались убрать куда-нибудь подальше, с глаз долой, где они не были бы пятном на фамильном достоинстве:

"Bertie Steffink, nephew of the aforementioned Luke, had early in life adopted the profession of ne'er-do-well. At the age of eighteen Bertie had commenced that round of visits to our colonial possessions, so seemly and desirable in the case of a Prince of the Blood, so suggestive of insincerity in a young man of the middle class. He had gone to grow tea in Ceylon and fruit in British Columbia, and to help sheep to grow wool in Australia. At the age of twenty he had just returned from some similar errand in Canada" (Saki).

Соответствие этого описания действительному положению вещей подтверждается многочисленными примерами, почерпнутыми из мемуарной литературы того времени:

"My grandmother had been widowed early, and her sons had been a disappointment. The youngest had been hurriedly shipped to Australia"<sup>13</sup>.

Однако и участь старших сыновей не всегда можно было назвать счастливой. Политическая карьера как продолжение семейной традиции не всегда соответствовала их способностям и наклонностям. Сатира Саки становится особенно язвительной, когда он изображает никчемность отпрысков титулованных семейств, претендующих на роль политических деятелей, пустоту, неэффективность того, что они называют "политической деятельностью", и те сомнительные методы, к которым они прибегают в ее процессе:

"Latimer Springfield was rather a cheerless, oldish young man, who went into politics somewhat in the spirit in which other people go into half mourning" (Saki).

"Then he had gone into Parliament, possibly with the idea of making his home life seem less dull; at any rate it redeemed his career from insignificance, for no man whose death can produce the item 'another by-election' on the news posters can be wholly a nonentity" (Saki).

Общественная жизнь и деятельность персонажей Саки может быть правильно понята и оценена только на фоне об-

щей картины жизни привилегированных классов того времени:

"In the nineteen-twenties, although by then sons of gentlemen were in no way prohibited from working in trade or any of the professions, they felt neither guilt nor a sense of ill-treatment if interesting work was not part of their birthright. A great many went into one of the Guard Regiments for a short period when they first grew up and then settled down to the life of a country gentleman, appearing at White's Club or Buck's Club in the middle of the week, but otherwise occupying themselves as Masters of Hounds, owners of racehorses, or, in the case of the elder sons or the more serious-minded, as magistrates, High Sheriffs, Lords Lieutenant and so on; while they spent a great deal of time speaking at public banquets, opening agricultural shows, laying foundation stones and opening bazaars. At the same time, it must be remembered, none of the daughters of the well-to-do went to work, so they were always free to lunch or dine out, play golf or ride to hounds"<sup>14</sup>.

Что касается женщин, то сфера их деятельности оказывается еще более суженной и ограниченной семейной и домашней жизнью. Проходя изо дня в день в однообразной и бесконечной последовательности визитов, приемов, пикников, эта жизнь оставляла им мало возможностей для какой-либо полезной деятельности, кроме обязанностей хозяйки салона или благотворительности.

Благотворительность неоднократно служит объектом сатиры Саки. Вслед за Диккенсом, обессмертившим нелепость филантропических усилий миссис Джеллиби в "Холодном доме", Саки показывает, как мало изменилось положение за прошедший немалый период времени:

" 'X', said Arlington Stringham, 'has the soul of a meringue.' 'Meringues haven't got souls, 'said Eleanor's mother.

'It's a mercy that they haven't, 'said Clovis; 'they would be always losing them, and people like my aunt would get up missions to meringues, and say it was wonderful how much one could teach them and how much more one could learn from them'" (Saki).

Персонажей Диккенса напоминает нам и другой вид филантропии, которому посвящают свой досуг героини Саки; - "посещение бедных":

"She does a lot of district visiting, you know.'

'I am quite aware that she takes soup and flannels and improving literature to the poorer cottages'" (Saki).

О том, какой в сущности характер носили эти "посещения", во что выливалась подобная благотворительная деятельность, можно судить по свидетельству современников:

"At Blenheim in the early twentieth century the left-overs from ducal meals were still being fed to the poor in local villages, exactly as in great households of the Middle Ages; the only change made by the Vanderbilt wife of the ninth duke of Marlborough was to put the remains of meat, vegetables and sweets into separate tins, instead of cramming them all into the same containers"<sup>15</sup>.

Наиболее ярким примером разоблачения писателем филантропии является противопоставление, единственное в своем роде у Саки по своей серьезности, пустых громких слов и реального положения вещей, которое дается у него косвенно, намеком, но этот намек достаточно прозрачен, чтобы создать в сознании читателя яркую картину:

"Philanthropy - I suppose you will say that is a comfortable delusion and yet even you must admit that whenever want or misery or starvation is known to exist, however distant or difficult of access, we instantly organize relief on the most general scale, and distribute it if need be, to the uttermost ends of the earth.'

The Duchess paused, with a sense of ultimate triumph. She had made the same observation at a drawing-room meeting, and it had been extremely well received.

'I wonder, 'said Reginald, 'if you have ever walked down the Embankment on a winter night?'" (Saki).

"District visiting" в такой же мере заполняет жизнь скукающих дам, так же развлекает их, как going in for prize poultry, village entertainments or gardening.

Всякое отступление от общепринятых интересов, занятий, времяпрепровождения в этой среде воспринимается как оригинальность, которую общество может принимать вполне благосклонно до тех пор, пока остаются соблюденными все условности:

"Annabel was accounted a beauty and intellectually gifted; she never played tennis, and was reputed to have read Maeterlinck's Life of the Bee. If you abstain from tennis and read

Maeterlinck in a small country village, you are of necessity intellectual" (Saki).

Такая оценка характера персонажа находится в полном соответствии с требованиями, какие общество предъявляло к своим членам. Первоочередное условие - следовать определенному типу, стандарту, приобрести определенный облик - image:

"The numerous potted biographies of country worthies, which began to be printed in local newspapers or reprinted in book form in the later nineteenth century, spotlight the other qualities which the public considered necessary for 'the beau ideal of an English countrygentleman. 'He must be courteous, hospitable, a good sportsman, a model landlord, interested in agriculture, and preferable chairman of one or more local societies. Intellectual and artistic interests were acceptable but not essential. The emphasis was on what was considered country virtues"<sup>16</sup>.

"Intellectual and artistic interests" рассматривались как исключение и даже некое отклонение от нормы, вызывающее недоумение, озабоченность и тревогу у окружающих. Например, родители мальчика, обнаружившие у своего сына интерес к чтению, всерьез озабочены такими, на их взгляд, "нездоровыми наклонностями":

"Nannie took the book of poetry straight to Lady Grizel, who talked it over unhappily with the Captain. His response was a genuinely worried one:

'Yes, we'll have to put a stop to this bookworming. No future in that... What's the book called?'

'The Children's Golden Treasury of Verse.' 'Unhealthy-sounding stuff" (Molly Keane).

Данное отношение к печатному слову никак не было аномалией, присущей именно данной семье. Мемуарная литература содержит многочисленные примеры подобного рода:

"The Mitford sisters themselves used to boast that their father, Lord Redesdale, had never read a book in his life, except for Jack London's "White Fang", which put him off so effectively that Guinness's mother, Diana, was shocked as a child to see a friend's father open a book. ("Does your father often read?" "Oh yes", she replied. "I've never heard of a man reading", I said)"<sup>17</sup>.

Соблюдение условностей, неуклонное выполнение ежедневного ритуала чрезвычайно важно в данном обществе, по-

сколько именно оно делает это общество тем, что оно есть, т.е. особой категорией людей противопоставляющих себя всему остальному человечеству, поскольку "они" - это "не мы": они не кончали ту же школу, что и мы, "они" не носят в положенных случаях шляпу и перчатки, не любят животных, плохо ездят верхом, имеют вульгарное произношение и т.д.:

"These things were taken with the utmost seriousness then, not for themselves but for what they told people about one another in a class society which was deeply divisive and made possible only by complete acceptance of the superiority of one class over another" <sup>18</sup>.

"The elaborate code of behaviour devised by the Victorian upper classes was partly a defensive sieve or initiatory rite, designed to keep out the wrong sort of people. What to wear when, how to address whom, the ritual of making morning calls and leaving cards - here were plenty of traps for the uninitiated"<sup>19</sup>.

Представители этого общества не только четко знают, что, когда и как положено делать, но и непоколебимо убеждены, что их способ является единственно правильным:

"De rigueur' is constantly on Sloane lips. It means one does it. Infra dig is the opposite: one doesn't do it. In fact the vernacular comment is used probably more: somethings is "done" or "not done"; "the done thing" or "not the done thing". Sloanes grow up feeling there is a Right Way (and a Wrong Way) and they know it. They may stand in a room nervously clinking coins and keys in their pockets, but the way they stand is an approved way, the way they walk has been approved. When they see non-Sloanes thrown into social panic and suddenly conscious that they don't know how to stand, let alone walk, it's cringeingly embarrassing. A Sloan has been taught how to be natural" <sup>20</sup>.

Даже люди, занимавшие исключительное положение в обществе, могли подвергаться презрительному осуждению за пренебрежение к условиям:

"He (the Prince of Wales) was singularly uninformed about all those shibboleths which go to make up what has been so conveniently and compactly labelled for later generations by the single letter "U". The Prince was in some ways surprisingly "non-U"(в современном варианте naff. - *И.Г.*). This was most noticeable in the clothes he wore. It was not merely that the

upper classes agreed with his father in disliking the loudness of his tweeds and the cut of his clothes: the Prince wore his top hat out hunting, a thing even schoolboys at Eton or Harrow know was done only by cads" <sup>21</sup>.

Неудивительно поэтому, что героиня Саки, светская дама, шокирована вызывающим, по ее мнению, социально неприемлемым поведением племянника, сопровождающего ее в поездке по магазинам без головного убора:

"Where is your hat?" she asked.

"I didn't bring one with me", he replied.

Adela Charming was slightly scandalized.

"There now", exclaimed Adela to herself, "she takes him for one of the shop assistants because he hasn't got a hat on" (Saki).

Немаловажная деталь, все значение которой становится еще более ясным читателю, если сравнить на первый взгляд кажущуюся пародийной ситуацию у Саки с положением вещей почти полвека спустя, а именно в наши дни, когда тенденция к демократизации общества (что характерно для Англии!) проявляется в стремлении избавиться в первую очередь от внешних атрибутов социальных различий:

"Gone, too, by 1970 were the traditional patterns of behaviour for the girls who accompanied the Prime Minister on tours. During the 1966 elections I had made special requests that, just for this campaign at least, the Garden Girls (печь идет о секретариате премьер-министра.- И.Г.) with us should stop wearing fashionable hats, gloves, etc., and generally looking more elaborately turned out than anyone else around" <sup>22</sup>.

Говоря о характерных чертах, отличающих данную социальную группу в том виде, в каком она предстает перед нами на страницах рассказов Саки, нельзя не остановиться еще на одной из них - совершенно исключительном отношении к животным, которое отличает представителей этой группы. Бесчисленные любимцы своих хозяев - попугаи, кошки, собаки и даже волки и леопарды то и дело появляются или как эпизодические персонажи, или как основные действующие лица:

"He infinitely preferred the comfort of his own house and garden, and the companionship of his books and his parrot to these rather meaningless and tiresome incursions into a family circle with which he had so little in common" (Saki).

"They have thought it best to separate, and she is to have the custody of the Persian kittens for nine months in the year - they go back to him for the winter when she is abroad" (Saki).

Приведенное описание персонажей как нельзя лучше отражает реальное положение вещей в обществе того времени (как, впрочем, в известной степени и в последующий период вплоть до наших дней), когда отношение к животным в такой же мере определяло социальное положение человека, как и его доход, место жительства, образ жизни и т. д.:

"That he was a natural gentleman, she declared, was demonstrated by the fact that he fed his dogs from the dinner-table" <sup>23</sup>.

Как и во многих других случаях, Саки отнюдь не приходит в умиление от нежности, которую питают к животным его персонажи. Изображение животного мира выступает преимущественно как средство сатирического разоблачения мира людей, когда кот в рассказе "Tobermory" дает выразительные характеристики гостям, собравшимся в загородной усадьбе, или когда светская беседа уподобляется болтовне попугая:

"And what was the sum total of his conversation with chance-encountered neighbours? 'Quite a spring day, isn't it'. 'It looks as though we should have some rain'. 'Glad to see you about again; you must take care of yourself'. Strings of stupid, inevitable, perfunctory remarks that were certainly not the mental exchange of human intelligences, but mere empty parrot-talk. One might really just as well salute one's acquaintances with "Pretty Polly. Puss, puss, miaow" (Saki).

Это не означает, что автор подвергает сомнению или осуждению привязанность своих соотечественников к животным, но, как справедливо сказано в предисловии к вышеупомянутому изданию рассказов Саки, "here is a world in which time after time, in the author's eyes, human beings are a little lower than the animals. This is the Munro way".

Интересно отметить, что при той пропасти, которая разделяла различные социальные группы вообще и прислугу и хозяев в частности, любовь к животным выступает в качестве единственного мостика, их соединяющего:

"Groby Lington had never been a hero in eyes of his personal retainers, but he had shared the approval accorded to his

defunct parrot as a cheerful, weel-dispositioned body, who gave no particular trouble" (Saki).

Именно к животным относилось расположение, которое ни в коей мере не распространялось на других обитателей дома:

"The only trouble came when I was left entirely alone with the servants. Had I been in this situation in Russia or Italy, I would have been almost smothered by affection and indulgence, but the inhuman treatment of servants in England had created a hostility, or rather a kind of formalized estrangement that made any natural act of kindness impossible" <sup>24</sup>.

Такое отношение, видимо, и должно было дать основание для возведения привязанности к животным в национальную черту:

"Animals are part and parcel of us. Not to notice them would be like failing to notice trees and bushes.

Animals and people do not belong to two separate divisions, as adults and children are not two separate races. Undoubtedly we all belong together" <sup>25</sup>.

Знаменательно, что деревья и растения оказываются упомянутыми здесь наряду с животными. Herb garden, rock-garden, kitchen-garden, garden являются любимым местопребыванием персонажей Саки, где они культивируют "свои" розы, хризантемы и рододендроны. Любовь к растениям может даже в чем-то сблизить владелицу загородной усадьбы и хозяйку скромного деревенского коттеджа. Розы и тюльпаны, как и все предметы, непосредственно окружающие персонажей, приобретают категорию неотчуждаемой принадлежности и становятся *my roses*, *my tulips* наряду с *his Times* and *her early cup of tea*.

Здесь мы находим многочисленные свидетельства меуаристов, красноречиво подтверждающие наблюдения Саки:

"The Ambassador, the Ambassadors and various members of the Embassy staff now appeared at the window, shouting, 'Keep it up, keep it up.' This I did. At one stage I dived into the border, only to hear the Ambassadors cry from behind the French window: 'Oh, John, not the dahlias'"<sup>26</sup>.

Смять цветочную клумбу в глазах любительницы растений куда более опасно, чем попасть под шальную пулю, и это воспринимается совсем не как анекдот, а если даже и

анекдот, то очень милый и трогательный, отнюдь не ставящий под сомнение человеколюбие этой дамы.

Особо обращает на себя внимание в изображении Саки традиционное недоверчиво-подозрительное отношение его персонажей к иностранцам и всему иностранному, которое отличает представителей данной социальной группы:

"Then there is Cyril Skatterley, he has madness on one side of his family and a Hungarian grandmother on the other" (Saki).

Предметом особой авторской иронии служит поведение англичан за границей. Путешествующий англичанин в изображении Саки несколько отличается от традиционного образа путешественника с Бедкером в руках, методически рассматривающего все перечисленные там объекты. Его персонажей отличает главным образом обособленность, сознание своей исключительности, выражающееся в полном отсутствии восприятия всего происходящего, в перенесении на чужую почву своего собственного мира со всеми его особенностями:

"They say some people went through the siege of Paris without knowing that France and Germany were at war; but the Beauwhistle aunt is credited with having passed the whole winter in Paris under the impression that Humberts were a kind of bicycle" (Saki).

Единственным проявлением осознания окружающей действительности чаще всего служит критическое отношение, неодобрение всех сторон жизни и особенно чужой морали:

"Lady Salisbury's pleasure was marred by the moral imperfections of the French people." "Dirty, brutal liars and cheats almost without exception," she wrote, "jus de fripon I call them. Almost all radicals and freethinkers, of course"<sup>27</sup>.

Представление о разнице между моральными устоями и принципами людей различных национальностей (причем разница всегда и неизменно в пользу англичан и не в пользу какой-либо другой национальности, особенно французов) оказывается глубоко укоренившимся в сознании не только среднего класса, но и аристократии, несмотря на ее внешний космополитизм. Иностранное, особенно французское свободомыслие и свобода нравов, воспринимается как вредное влияние, явно пагубное для англичан:

"My idea of lecture is inquire whether promiscuous Continental travel does not tend to weaken the moral fibre of the

social conscience. There are people one knows, quite nice people when they are in England, who are so different when they are anywhere the other side of the Channel" (Saki).

Саки - большой мастер гротеска. Его подчас интересуют не сами действия и поступки персонажей, но восприятие ими окружающего, их мироощущение. Поэтому при всей фантастичности фабулы сама суть человеческих отношений казалась бы не менее фантастичной, не будь она в то же время столь достоверно воспроизведена. Когда незадачливый гипнотизер, пытающийся убедить собравшихся в своей способности превращать людей в животных, к своему ужасу убеждается в реальности своих возможностей и на месте скрывшейся незаметно хозяйки оказывается заранее доставленная решившим разыграть гипнотизера шутником волчица, реакция присутствующих совершенно в духе царства приличий, где самое страшное - отступить в чем-либо от этих приличий:

"If our hostess has really vanished out of human form," said Mrs. Hoops, "none of the ladies of the party can very well remain. I absolutely decline to be chaperoned by a wolf." - "It's a she-wolf!" said Clovis soothingly" (Saki).

Сама ситуация, взрослые люди, предающиеся подобным забавам, кажутся настолько нелепыми, что могут вызвать у читателя сомнения насчет достоверности происходящего и привести к заключению, что оно не что иное, как очередной взлет фантазии автора. Однако опять обращение к подлинным фактам эпохи убеждает нас, что такова была в сущности идея развлечений, предлагаемых хозяевам и гостям, приезжающим к ним провести несколько дней в их загородном доме:

"In those days of competitive house-party going, the guest was expected not only to be a good shot but to have some special accomplishment. The age of singing was over, thank heaven... but eggs were taken out of mouths, flower-pots on walking sticks were balanced on foreheads and marvellous tours de force were performed on billiard tables" <sup>28</sup>.

В кругу, где вращаются персонажи Саки, условности во многом определяют не только образ жизни, но и образ мышления людей. В частности, их реакция на события, са-

мые неожиданные и драматические, нередко противоречит тому, что казалось бы естественным проявлением чувств:

"As a matter of fact Laura died on Monday. 'So dreadfully upsetting,' Amanda complained to her uncle-in-law, Sir Lulworth Quayne. 'I've asked quite a lot of people down for golf and fishing, and rhododendrons are just looking their best'" (Saki).

Сам факт смерти близкой родственницы не вызывает никаких эмоций, но to die at the wrong moment - это поступок, который трудно извинить; смерть не должна (во всяком случае такое создается впечатление) нарушать раз и навсегда заведенный порядок вещей. Однако Саки никак нельзя обвинить в грубом преувеличении, как нельзя обвинить и представителей данной общественной группы в бездушии и жестокости. Дело просто в том, что у них не принято, неприлично выражать свои эмоции непосредственно, каковы бы ни были обстоятельства. Женщины в этом отношении следуют тому же принципу stiff upper lip, о котором говорилось выше. Такова, например, реакция светской дамы на выражаемые ей соболезнования по поводу смерти ее сестры:

"My darling, I'm so sorry!" she cried, embracing Diana. 'Never had such a crossing in my life', replied Diana gruffly and embarked upon a lively saga about the battles she had had with various importunate officials" <sup>29</sup>.

Автор сопровождает свой рассказ следующим комментарием: "grief was something to be endured alone, not shared or exhibited before other people".

Таковую же, на наш взгляд, необычную реакцию можно наблюдать и у матери, узнающей о гибели на войне сына:

"She was wonderful, quite calm after the first moment of horror. About five minutes afterwards she said something so sweet and natural just what one feels when one is dazed: 'What a bore!'"<sup>30</sup>.

Соблюдение условностей, следование заведенному порядку, занятия и развлечения в особо отведенное для этого время не могут быть ничем нарушены. Даже известие об объявлении войны не должно прервать сезон охоты:

"...the news that the Archduke Frances Ferdinand had been assassinated reached us... One of the neighbouring houses, I think Inverewe, had been rented by Lord Cunliffe, Governor of the Bank of England. One would have supposed that at such a crisis he

would have returned to London, but that would have been unthinkable in August" <sup>31</sup>.

На память сразу же приходят слова одной из оперетт Гилберта и Салливэна, сатирически изображающей картины внутриполитической жизни в Англии: "While grouse is to be shot, and foxes worried to death, the legislative action of the country will be at a standstill" (W.S.Gilbert).

Выше уже говорилось о том различии, которое существует для персонажей Саки, как и для его современников, между ними и остальным миром. Их суждения даже о представителях своего круга отличает ирония и нередко открытый цинизм, они явно невысокого мнения об обществе, в котором вращаются:

"All decent people live beyond their incomes, and those who are not respectable live beyond other people's. A few gifted individuals manage to do both"(Saki).

" I knew a boy once who really was innocent; his parents were in society but they never gave him a moment's anxiety from his infancy. He believed in company prospectuses, and in the purity of elections, and in women marrying for love, and even in a system for winning at roulette. He never quite lost faith in it but he dropped more money than his employers could afford to lose. When last I heard of him, he was believing in his innocence; the jury weren't" (Saki).

Но подобные суждения отнюдь не находятся в соответствии с нормами абстрактной морали, для этих людей важно только одно - "наше" , т.е. то, что принято в "своем" кругу, и "не наше". Где-то там существует мир других чувств, отношений, понятий, с которыми "мы" не имеем ничего общего:

"I am not collecting copies of the cheaper editions of Omar Khayam. I gave the last four I received to the lift-boy, and I like to think of him reading them to his aged mother. Lift-boys always have aged mothers; shows such nice feeling on their part" (Saki).

Характерно, что многочисленная домашняя прислуга в такой же мере, как и привилегированные классы, представляла собой строгую иерархию, в которой каждый занимал вполне определенное место, неуклонно выполняя свои обязанности с такой же последовательностью, с какой по ту сторону "обитой зеленым сукном двери", отделяющей господскую половину дома от помещения прислуги, выполняли свои

светские обязанности господ. Родственник хозяев дома, желая помочь им избавиться от надоевшей гостии, угрожает ей преследованиями со стороны якобы маниакально настроенного дворецкого:

" 'But he might kill me at any moment,' protested Jane. 'Not at any moment, he's busy with the silver all the afternoon'".

Опасность, как мы видим, угрожает гостье только в те часы, когда дворецкий свободен от своих обязанностей: нормален он или нет, ничто не может нарушить установленный распорядок.

Домашней прислуге, особенно в больших поместьях, было свойственно считать себя неотъемлемой частью раз установленного, веками не изменявшегося порядка вещей.

"To do them justice, it must be said that the service they one and all gave to Chevron was whole-hearted and even passionate. They considered the great house as in some degree their own; though, of course, their pride was bound up in it, and their life was complete within the square of its walls" (V.Sackville-West).

В отношениях и общении между собой их разделяли столь же непреодолимые барьеры, как и те, что существовали в среде господ:

"Such small fry as under-housemaids and scullery-maids and the like were not supposed to have any feelings: they were only supposed to do as they were told. The severest discipline was obtained. Down in the steward's room the butler offered his arm gravely to the Duchess of Hull's maid, and conducted her to the place at his right hand. Lord Roehampton's valet did the same by Mrs Wickenden the housekeeper...

The order of precedence was very rigidly observed, for the visiting maids and valets enjoyed the same hierarchy as their mistresses and masters; where ranks coincided, the date of creation had to be taken into account, and for this purpose a copy of Debrett was always kept in the housekeeper's room" (V.Sackville-West).

В своих представлениях о классовой структуре общества эти люди были еще более категоричны и консервативны и даже более склонны осуждать всякие отступления и нарушения в рамках этой структуры:

"How long have you been here, Nellie?" - "Three years, sir." The "sir" was a concession to Parker's nice manners and educated way of speech. 'Quite a gentleman, 'as Nellie remarked afterwards to Mrs Mitcham, who replied, 'No, Nellie - gentlemanlike I will not deny, but a policeman is a person, I will trouble you to remember it'" (D.Sayers).

Различные типы домашней прислуги - дворецкие, домоправительницы и горничные разных рангов - находятся постоянно в числе персонажей английской литературы рассматриваемого нами периода, занимая в ней особое место. Еще в 1895 г. Т.Гарди в своем предисловии к роману "Рука Этельберты", оправдывая необычный выбор социальной среды, являющейся в этом романе предметом изображения, писал:

"Moreover, in its choice of medium, and line of perspective, it undertook a delicate task: to excite interest in drama - if such a dignified word may be used in the connection - wherein servants were as important as, or more important than, their masters; wherein the drawing-room was sketched in many cases from the point of view of the servants' hall. Such a reversal of the social foreground has, perhaps, since grown more welcome, and readers even of the finer crusted kind may now be disposed to pardon a writer for presenting the sons and daughters of Mr. and Mrs. Chickerel as beings who come within the scope of a congenial regard".

Изучение master - servant relationship в английской литературе представляет собой интереснейший аспект социофилологического исследования, заслуживающий особого внимания.

Пресловутая green baize door разделяет дом в первую очередь, конечно, чисто "территориально":

"But it can still be a disconcerting experience to push through the baize doors, studded with brass nails, that divided the servants from the family, and pass from carpets, big rooms, light, comfort and air to dark corridors, linoleum, poky rooms, and the ghostly smell of stale cabbage" <sup>32</sup>.

Но разделение это гораздо более глубоко. Что касается отношения к домашней прислуге со стороны господ или "наимателей", то главным в нем было отнюдь не высокомерие "высших" по отношению к "низшим": напротив, всякий, кто повел бы себя таким образом, рисковал бы утратить достоин-

ство истинного джентльмена или леди, только выскочки могли позволить себе подобное. Речь здесь идет совсем об ином, о той пропасти, которая разделяла людей "разной породы". Господам и в голову не пришло бы унижить прислугу: "Servants must be treated with the utmost courtesy. They are doing skilled work which you could not possibly do yourself without long training" <sup>33</sup>. Но в такой же мере неприемлемым показались бы им и какие-либо иные формы отношений с прислугой, помимо использования их услуг. Представителям привилегированных классов несвойственно даже замечать присутствие прислуги:

"The worst I know of her is that she doesn't like my face, but that will hurt her more than it will me. I mean, you know, she's the one that's got to look at it. Let her carry on" (D.Sayers).

Естественно, что при существовавшем порядке вещей хозяину не было никакой необходимости смотреть на прислугу; ей придется смотреть на него! Весь мир человеческих переживаний, судеб людей, живущих с ними в течение подчас многих лет, был им абсолютно чужд. То, что любая из этих cooks, parlour-maids, kitchen-maids имела свой дом, семью, заботы, интересы и, как это ни странно звучит, свое собственное имя, ни в какой мере не интересовало господ:

"Is your maid called Florence?"

'Her name is Florinda'.

"What an extraordinary name to give a maid".

'I didn't give it to her; she arrived in my service already christened'.

'What I mean', said Mrs.Riversedge, 'that when I get maids with unsuitable names, I call them Jane; they soon get used to it' (Saki).

Приведенный диалог можно было бы считать преувеличением, имеющим целью создание комического эффекта, однако именно такой порядок был общепринятым в описываемый период:

"Cooks of any seniority were always "Mrs".Housemaids and parlourmaids were supposed to have suitable names - e.g. Jane, Mary, Edith and so on. Such names as Violet, Muriel, Rosamund and so on were not considered suitable and the girl was told firmly 'whilst you are in my service you will be called Mary'" <sup>34</sup>.

Аналогичное явление мы наблюдаем в романе П.Г.Вудхауса, когда Берти Вустер с изумлением узнает, что у Дживза есть еще и имя - факт, никогда не приходивший в голову "молодому хозяину":

"Hallo, Reggie", he said, and I froze in my chair, stunned by the revelation that Jeeves's first name was Reginald. It had never occurred to me before that he had a first name. I couldn't help thinking what embarrassment would have been caused if it had been Bertie" (Much Obligated, Jeeves).

Такая аналогия никак не может считаться случайным совпадением, поскольку идиллический мир П.Г.Вудхауса - это в сущности тот же самый мир, в котором живут и герои Саки, со всеми его особенностями и закономерностями.

Возвращаясь к персонажам Саки, следует сказать, что их отношение к моральным ценностям подчеркивается еще и отношением к религии и проповедуемым ею принципам:

"The fashion just now is a Roman Catholic frame of mind with an Agnostic conscience; you get the mediaeval picturesqueness of the one with the modern conveniences of the other".

The Duchess suppressed a sniff. She was one of those people who regard Church of England with patronizing affection, as if it were something that had grown up in their kitchen-garden" (Saki).

Темы разговоров, которые ведут между собой персонажи Саки (а его рассказы - это непрерывные диалоги и монологи), характеризуются неизменной тривиальностью. В них не найти оригинальности суждений или философской остроты мысли, но их отличает словесный фейерверк, остроумие, обилие парадоксов в духе салонных бесед начала века:

"Oh, pictures. Personally, I rather like them; they are so refreshingly real and probable, they take one away from the unrealities of life". "When I was younger, boys of your age used to be nice and innocent". "Now we are only nice. One must specialize in these days". "You are really incessantly vain of your appearance. A good life is infinitely preferable to good looks". - "You agree with me that the two are incompatible. I always say beauty is only sin deep".

Диалоги и пространные монологи персонажей Саки во многом напоминают О.Уайльда, хотя нельзя не заметить их большую сатирическую направленность и остроту:

"The Beauwhistles weren't born in the Purple, you know, but they are getting there on the instalment system - so much down, and the rest when you feel like it. I forgot what he was, something in the City, where the patriotism comes from; and she - oh, well, her frocks are built in Paris but she wears them with a strong English accent. So public-spirited of her. I think she must have been very strictly brought up, she's so desperately anxious to do the wrong thing correctly" (Saki).

Глобальный вертикальный контекст представляет собой очень сложное явление, нуждающееся в дальнейшем изучении. Однако уже сейчас можно утверждать, что анализ его применительно к одному автору может быть осуществлен только на фоне социально-исторической эпохи в целом. Естественно, что такой фон не есть нечто застывшее и неизменное; он постоянно развивается и видоизменяется. Особенно это относится ко всему комплексу социальных, моральных, эстетических и других черт эпохи, о которых шла речь выше. Однако представляется все же возможным говорить о некоторых чертах как наиболее стабильных, наиболее устойчивых, где изменения могут быть прослежены и зафиксированы наиболее отчетливо. Здесь необходимо коснуться тех модификаций, которым подвергается на протяжении длительного промежутка времени образ представителя определенного общественного класса.

Не вдаваясь глубоко в социально-исторические обстоятельства, можно заметить, что представитель так называемого *upper and upper middle class* несомненно видоизменяется как литературный тип с конца прошлого века. Если у Саки при всей ироничности его отношения к изображаемому за характерными чертами его персонажей еще стоят определенные морально-этические ценности, то в ходе времени сами эти ценности постепенно утрачиваются, лишая тем самым литературный образ достоверности, превращая его в схему, все более отдаляющуюся от действительности. В произведениях И.Во, например, такой образ более или менее наполнен конкретным содержанием, и это во многом сближает И.Во и Саки. Биограф И.Во К.Сайкс, говоря о том, что объединяет И.Во и Саки, несмотря на все различия между ними, определяет это общее свойство как *Englishry*, явно имея в виду преемственность определенных отношений, взглядов, убежде-

ний, лежащих в основе их творчества. "Их" англичанин, несмотря на все его недостатки и комические стороны, все же дорог им именно как выразитель этих отношений, взглядов и т.д.

С течением времени, однако, весь комплекс черт, о которых говорилось выше, приобретает все более отвлеченный характер и упоминания о нем в произведениях современных авторов представляют собой своего рода аллюзии, обыгрываемые авторами в зависимости от их взглядов, либо с симпатией и сочувствием, либо с иронией и насмешкой.

В этом отношении очень интересен образ полковника Петтикейта из романа М.Иннеса "The New Sonia Wayward". Автор наделяет своего персонажа всеми свойствами, которые должны были составлять моральный кодекс представителя его класса, и в то же время показывает всю их призрачность, иллюзорность по отношению к внутренней сути персонажа. Весь набор соответствующих качеств существует как бы сам по себе, персонаж только присваивает их себе, тщательно культивируя. Сам автор подчеркивает эту особенность как при описании самого Петтикейта, так и его слуги:

"He sometimes imagined, too, that there were no other surviving servants in England who talked about "the mistress" in quite the Hennwifes' tiresome way. Perhaps the Hennwifes read the novels of Miss Ivy Compton-Burnett".

"Hennwife did his smooth bow - which Petticate imagined him to have picked up from some disgusting exemplar of his servile calling on the movies":

Сам Петтикейт точно так же ведет себя в соответствии с some canon which he had discovered in his polite reading. Происхождение его безупречно:

"Petticates were well known to have owned half Somerset, and enjoyed titles of honour, until in some mysterious way they had been rather rubbed out in the course of the sixteenth century".

У него загородный дом в фешенебельном округе, соответствующий всем требованиям комфорта и моды:

"The house itself was modern, but the "grounds"- and "grounds" was indubitably the correct word for policies so extensive in their modest fashion - had originally been those of a manor house and the adjacent manor-farm".

Свое положение в обществе он определяет как a retired professional man of independent means. У него автомобиль, яхта, домашняя прислуга. Он и его жена много путешествуют:

"People in their position were constantly going off nowadays to settle in quarters which would have been regarded as merely outlandish a generation ago".

Для него характерна приверженность своему классу, своему образу жизни, своим привычкам и ужас перед тем, что он называет "плебейской жизнью":

"To sit in the pit and be there remarked by old companions of the stall: to drive up in some clever little foreign car to the houses of friends who one hitherto visited in a respectable English saloon; to have to think twice about a new suit; or even about picking up half-a-dozen ties in Burlington Arcade; to slip warily into the shops of licensed grocers for the purpose of buying colonial cherry: Colonel Petticate could visualize only too vividly a sort of intensifying series of such encounters with darkness".

Всякое соприкосновение с чуждым ему миром глубоко шокирует его, вызывает у него стремление к самоутверждению:

"He didn't precisely want a cigar; but no doubt the action was in part a symbolical one. He was asserting to himself that he belonged to a more powerful world than that of the menial Hennwife, who had no cigar to smoke. Or at least he ought to have had none".

Его приводит в содрогание мысль, что уличная женщина, которую ему в силу обстоятельств приходится выдавать за свою жену, может оказаться в состоянии успешно справиться со своей ролью, что даже ее accent, syntax and idiom не оказываются препятствием в этом случае:

"That the thing should be possible, that a person of plebeian origins and associations should have even a chance of getting away with such a deception, was deeply mortifying to his own aristocracy of mind and character. What was a country coming to, one had to ask, where such things could be?"

Обман остается нераскрытым, и Сузи Смит успешно выступает в роли миссис Петтикейт, наглядно демонстрируя условность различий между a person of plebeian origin и a woman of unchallengeably good family. Как справедливо замечает Сузи, 'it's just the matter of the right air'.

Так, отличить внешнюю социальную маску персонажа и его подлинную сущность дает возможность только обладание вполне конкретным представлением о том, в какой мере каждая черта того облика - image, в котором персонаж стремится предстать, является аллюзивной, вызывая в памяти читателя галерею образов, принадлежащих определенному историческому периоду и определенному классу.

Необходимо теперь обратиться к тому, как известные черты социально-исторической эпохи отражаются не только в произведениях данного автора, его современников, писателей, относящихся к одному и тому же периоду, но и в произведениях, чей выход в свет разделяет не один десяток лет.

Здесь можно было бы рассмотреть любую из сторон жизни или любой аспект описанных выше общественных отношений. Если обратиться, например, к вышеописанному противопоставлению социальных групп, то сразу же обращает на себя внимание факт отношения к домашней прислуге как к особой породе людей, который находит выражение и у И.Во в 40-х, и у М.Иннеса в 60-х годах нашего столетия. Обслуживающую его супружескую пару Джеллиби персонаж И.Во воспринимает некими инородными, совершенно чуждыми ему элементами, чьи понятия о морали, правила, нормы поведения вызывают у него неприязненное недоумение:

"The Jellabies eat continually, sleep with the window shut, go to Church every Sunday morning and to chapel in the evening, and entertain surreptitiously at my expense, whenever I am out of the house".

"Спать с закрытыми окнами" - на первый взгляд мало-значительный факт, ускользающий от внимания при поверхностном чтении и приводящий в недоумение внимательного читателя, оказывается на самом деле весьма знаменательным:

"Belief in the virtues of country air led to a passion for open windows and for living, working, eating and sleeping in or above the garden, in loggias, outdoor rooms, sleeping porches or on bedroom balconies" <sup>35</sup>.

В такой, казалось бы, мелкой детали, как в капле воды отражается вся совокупность различий между людьми "высшего сорта" с их правилами и укладом жизни и всей остальной массой, которой этот уклад недоступен и чужд.

В романе "The New Sonia Wayward" мы встречаем другую супружескую пару - Хенвайфов, чье поведение постоянно вызывает осуждение со стороны полковника Петтикейта, у которого они состоят в услужении, поскольку, по его мнению, такое поведение явно не соответствует их общественному положению:

"The Hennwives were not the less intolerable because they did, for inscrutable reasons, continue to perform their normal menial functions with a reasonable approach to efficiency. Whether this proceeded from some sense of irony entirely inappropriate to persons in their station of life, or whether it had its occasion in some motive of policy, Petticate was unable to determine".

"Ambrose was Mrs Hennwife's Pekinese - and a creature, to Petticate's mind, even more objectionable than Mrs Gotlop's Boswell. For at least Boswell, however disgusting in himself, held what might be called a legitimate place in society, since his mistress belonged to a class in whom the proprietorship of small and expensive dogs is customary and allowed. How Mrs Hennwife had come by Ambrose Petticate did not know; nor did he know why Sonia had admitted the animal to the house. Indoor servants may properly, perhaps, keep a cat. But a kitchen dog is an anomaly".

Хотя с течением времени социальные противоречия несколько теряют свою остроту, они по-прежнему продолжают существовать, хотя и в новых формах, и дают о себе знать вплоть до наших дней, чему можно найти немало свидетельств в современной литературе:

"The Coverdales had speculated about Eunice Parchman as to her work potential and her attitude, respectful or otherwise, towards themselves. They had allotted her a private bathroom and a television set, some comfortable chairs and a well-sprung bed rather as one sees that a workhorse has a good stable and manger. They wanted her to be content because if she were contented she would stay. But they never considered her as a person at all. Not for them as they got up on Saturday, 9 May, any thoughts as to what her part had been, whether she was nervous about coming, whether she was visited by the same hopes and fears that affected them. At that stage Eunice was little more than a machine to them, and the satisfactory working of that

machine depended on its being suitably oiled and its having no objection to stairs.

She was just what the Coverdales required, apparently without personality or awareness of her rights or that curiosity that leads an employee to pry, quiet and respectable, lacking in any desire to put herself on the same social level as they" (Ruth Rendell. A Judgement in Stone).

Что касается самих привилегированных классов, то их уклад жизни представляется у современных авторов в такой же мере неизменным, в какой он предстает перед нами в произведениях Саки. Героиня рассказа И.Во, не позволяющая себе раскрыть книгу до завтрака, не есть гротескный продукт воображения автора. Она лишь следует общепринятому порядку, что видно из сравнения следующих отрывков:

"Lady Amelia had been educated in the belief that it was the height of impropriety to read a novel in the morning. Now in the twilight of her days, when she had singularly little to occupy the two hours between her appearance downstairs at a quarter past eleven, hatted and flagrant with lavender water, she adhered rigidly to this principle" (E.Waugh).

"Reading story-books was considered slightly too pleasurable to be really virtuous. No story-books until after lunch. In the morning you were supposed to find something "useful" to do. Even to this day, if I sit down and read a novel after breakfast I have a feeling of guilt" <sup>36</sup>.

Мы находим полную аналогию героине Саки, ужасающей вольнодумству своего племянника, который появляется на улице с непокрытой головой, с персонажем М.Иннеса, рассуждающим о неприличии появления в гостиной в смокинге:

"It (the society) was scarcely aware, for instance, of the solecism committed by old Sir Thomas Glyde in visiting other people's houses in a velvet smoking jacket. One bachelor might spend an evening with another, so habited. But it was surely a terrible thing - Petticate reflected - to enter a lady's drawing-room in a garment the historical associations of which were so much with clandestine tobacco in the gun-rooms of great houses in the small hours" (M.Innes).

Последнее замечание относительно исторических ассоциаций может быть правильно понято и оценено, только ес-

ли читатель знаком с правилами этикета, принятыми в загородных усадьбах конца прошлого - начала нынешнего века:

"It became the accepted ritual of the men in a house party, after the women had gone to bed, to don elaborate smoking jackets and retire to the smoking room where a tray of spirits was laid out for them. In many houses the smoking room became the nexus of a whole male territory, sometimes balanced by a female territory at the other end of the house (boudoir, morning room, drawing room). In some houses the male territory included a gun room, furnished as a sitting room, as well as with cupboards for guns. These male rooms could contain books and pictures of a mildly naughty nature, to go with smoking room stories" <sup>37</sup>.

Неудивительно поэтому, что смокинг, ассоциируясь с сугубо мужским способом времяпрепровождения, развлечениями и разговорами, казался строгому блюстителю приличий неуместным в дамском обществе гостиной. "Исторический" характер такой ассоциации объясняется тем, что все вышеизложенное относится в основном к периоду 20-х годов XX в. Однако упоминание о подобных фактах в романе, рассчитанном на читателя 60-х годов, свидетельствует о том, что они, став в значительной степени анахронизмом, не утратили совсем своего социолингвистического значения.

Могло бы показаться, что М.Иннес, пишущий в 60-х годах, должен был изображать иной, изменившийся, преобразенный мир, в котором Петтикейт и ему подобные должны были бы выглядеть просто карикатурно. В известной степени так оно и есть. Но в то же время, чтобы такой персонаж со всеми его особенностями мог быть понят читателем, он должен быть узнаваем, чего можно достичь только при условии восприятия его как порождения того же самого мира, который породил Кловиса Сангрейла и Берти Вустера, Дживза и Джеллиби и др.

Полное понимание текста художественного произведения возможно, следовательно, лишь при условии охвата всех моральных, этических, эстетических и других проявлений, характерных для эпохи создания данного произведения. Черты ее находят, в частности, свое наиболее яркое проявление в выборе определенного регистра речи, избираемого с целью создания общего колорита, который в свою очередь может

сгущаться или модифицироваться в зависимости от центрального предмета внимания.

Таким образом, то, что мы предлагаем назвать "глобальным" вертикальным контекстом, никоим образом не может рассматриваться как результат простого сложения всех тех элементов, о которых говорилось выше, т.е. аллюзий, цитат и т.д. Скорее его следовало бы представлять в виде некоей всепроникающей сущности, которая, заполняя собой произведение художественного творчества, как бы высвечивает изнутри все элементы, придает им форму, определенные очертания, которые и воспринимаются читателем. Без этого сами по себе цитаты, аллюзии, реалии представляются лишь набором загадок наподобие кроссворда, разгадывание которого порой не по силам рядовому читателю и едва может принести удовлетворение и читателю-филологу.

Итак, в качестве первоочередной задачи исследователя вертикального контекста следует поставить сопоставление и сравнительное изучение двух понятий: "вертикальный контекст" - "контекст эпохи", в результате которого мы могли бы прийти к разрешению вопроса о глобальном вертикальном контексте и методах его изучения.

Показав в самом общем виде, что такое глобальный вертикальный контекст и каким образом сведения о нем могут быть приобретены филологом-англистом, необходимо теперь кратко остановиться на том, в какой мере знакомство с ним обогащает наше представление об уже известных категориях вертикального контекста. Несомненно, что читатель, введенный в глобальный вертикальный контекст автора, способен увидеть и оценить его вертикальный контекст не как собрание изолированных фактов, какими бы они ни были значительными сами по себе, но как систему, в которой все они приобретают особое историко-филологическое значение.

Внимательно изучая произведения Саки, мы приходим к заключению, что сама по себе структура вертикального контекста в том смысле, в каком мы рассматривали ее до введения глобального вертикального контекста, содержит те же элементы, которые мы выделяем, рассматривая любое произведение английской литературы вообще. Несомненно, что все эти элементы в творчестве каждого писателя в каждый отдельный период и даже в различных произведениях

одного и того же автора будут иметь особый характер, отражая иную историческую эпоху, служа совершенно иному авторскому замыслу.

Так, определяя вертикальный контекст Саки, можно сказать, что его отличает, например, чрезвычайная насыщенность реалиями, в особенности теми, которые характеризуют описываемый им период. И это не случайно. Как следует из рассмотрения глобального вертикального контекста Саки, его мир - это в основном мир очень ограниченный, замкнутый, особая атмосфера которого проникнута тем самым свойством Englishry, о котором говорилось выше. Даже место действия уже говорит само за себя: это чаще всего загородная усадьба country house со всеми ее особенностями. Сфера деятельности персонажей также весьма специфична: они занимаются в основном политикой, ведением хозяйства в своем поместье, филантропией, shootin', fishin', huntin', house parties, визитами, любительскими спектаклями, всякого рода салонными играми, организацией развлечений для масс (village entertainments) и т.д. Все перечисленное обуславливает и особый состав реалий.

Здесь следует сделать одно замечание общетеоретического характера, а именно: с точки зрения методики изучения вертикального контекста важно различать реалии, которые представляют собой как бы общее достояние (common stock), например исторические ссылки общего характера на какие-либо широко известные факты и те, которые характерны для какого-то особого периода. Так, в качестве примера первых можно привести следующий:

"Without expecting that her every wish should become a law to him, she would at least have liked it to reach the formality of a *Second Reading*" (Saki).

Понимание приведенной фразы возможно только при условии, что читатель знаком с процедурой принятия законов в Великобритании. *Second Reading* представляет собой как бы промежуточную стадию между внесением какого-то билля (законопроекта) на обсуждение одной из палат (*First Reading*) и заключительной стадией обсуждения его в парламенте, т.е. прежде чем он официально принимает силу закона. Упоминание такого факта, предполагающего знание читателем основ английского законодательства, нельзя считать чем-то спе-

цифичным, относящимся только к какому-то определенному периоду или приобретающим в тексте (или придающим тексту) особую социальную значимость и остроту. Точно таким же образом можно рассматривать и следующий пример:

"Temptations came to him in middle age, tentatively and without insistence, like a neglected butcher-boy who asks for a *Christmas box* in February, for no more hopeful reason than that he didn't get one in December" (Saki).

Хотя рождественский праздник уже не является больше поводом делать небольшие подарки прислуге, мелким служащим в магазинах, посыльным и т.д., этот обычай нельзя считать присущим исключительно описываемому периоду, поскольку он существовал с давних пор на протяжении многих лет, сохранившись в названии *Boxing Day* (первый день после Рождества).

Однако в произведениях Саки мы находим целый ряд реалий другого рода, восприятие которых представляет большую сложность ввиду ограниченности их употребления сравнительно небольшим периодом времени. Однако именно они зачастую играют в тексте наиболее важную роль, поскольку в свое время придавали данному произведению особую злободневность, например:

"If you've left her mooning about Westminster Abbey or StPeter's, Eaton Square, without being able to give any satisfactory reason why she's there, she'll be seized under *the Cat and Mouse Act*".

Имеется в виду закон, принятый в 1913 г. в связи с усилением движения суфражисток. Объявивших голодовку арестованных суфражисток освобождали на некоторое время, но затем снова арестовывали для отбытия ими всего срока заключения.

Следующий пример представляет собой сочетание, удачно иллюстрирующее эти два типа реалий. Кандидату в члены парламента, утомленному предвыборной кампанией, его друзья хотят создать условия для отдыха, отвлекающие его от всяких мыслей о политической деятельности:

"I won't let him even think of them. I've had *the picture of Cromwell dissolving the Long Parliament* taken down from the staircase, and even *the portrait of Lord Rosebery's "Ladas"* removed from the smoking room".

Если первый упоминаемый здесь факт - известное в английской истории событие, то второй - просто имя лошади, принадлежавшей известному политическому деятелю лорду Розбери, которая выиграла известные скачки Дерби в 1894 г. Второе обстоятельство и является в данном случае более "интересным", поскольку не упоминание о парламенте или о политических деятелях здесь более важно, а уподобление выборов скачкам.

Представляется, что подготовка филолога-англиста, обеспечивающая достаточно высокий уровень понимания, должна строиться с учетом разных типов реалий. Если первый несомненно должен быть частью фонового знания читателя, приобретаемого им в курсе истории страны изучаемого языка, то сведения о втором должны черпаться им из комментария или, что еще лучше, отвечало бы поставленной цели, из своеобразного Companion Guide to English Literature определенного периода. Составление такого пособия или, точнее, нескольких таких пособий, соответствующих известным историческим периодам, является, на наш взгляд, первоочередной задачей специалистов-филологов и историков.

Говоря о других особенностях вертикального контекста Саки, следует отметить, что его литературные аллюзии имеют очень много общего с аллюзиями у П.Г.Вудхауса. Их сближает не только выбор одних и тех же авторов, произведений и даже собственно цитат (Шекспир, Байрон, Китс, Теннисон, Вордсворт, Лонгфелло и др.), но и само отношение к цитатам, сами приемы их использования.

Саки и Вудхаус почти никогда (за редким исключением) не цитируют "всерьез". Для них, как и для представителей изображаемого ими общества, цитация "всерьез" - это нечто странное и даже неуместное. Для понимания такого явления мы опять обращаемся к наблюдениям, сделанным в ходе рассмотрения глобального вертикального контекста. Серьезное цитирование означало бы признание чужого авторитета, что нетерпимо, и цитата - всего лишь a short way of saying something everybody knows, а повторять серьезно уже известные всем факты просто вульгарно. Поэтому у Саки, как и у Вудхауса, мы встречаем цитаты в сильно измененном, деформированном виде:

"As an old lady of my acquaintance observed the other day, *some people are born with a sense how to cloth temselves, others acquire it, others look as if their clothes had been thrust upon them*"(Saki ["But be not afraid of greatness: some men are born great, some achieve greatness, and some have greatness thrust upon them". - Shakespeare.Twelfth Night II.IV]).

"In his particular line genius certainly consists of *an infinite capacity for taking precautions*"(Saki ["Genius/which means transcendent capacity of taking trouble, first of all". - Carlyle. Frederick the Great, bk.iv,ch.6]).

"Mrs.Babwold is some relation of my father's - sort of to-be-left-till-called-for cousin - and that was considered sufficient reason for my having to accept her invitation at about the sixth time of asking, though *why the sins of the fathers should be visited by the children?*" (Saki ["I the Lord thy God am a jealous God , and visit the of the sins fathers upon the children". - The Book of Common Prayer]).

Оба автора в одинаковой мере используют цитаты и литературные аллюзии как часть своих распространенных сравнений и эпитетов, употребляя нередко одну и ту же цитату; например:

Saki: "The next moment the overtones of an affably disposed gentleman were being received by Clovis with *"silent-upon-a-peak-in-Darien"* stare which denoted an absence of all previous acquaintance with the object scrutinized".

P.G.Wodehouse: "He looked at me *with a wild surmise much as those soldiers* Jeeves has told me about *looked on each other when on a peak in Darien* wherever it is" ("...and all his men/Look'd at each other with a wild surmise - /Silent, upon a peak in Darien". Keats. On First Looking into Chapman's Homer").

Как и Вудхаус, Саки часто включает цитаты в текст повествования, никак не выделяя их, придавая им характер поговорок:

"When the time for gathering *ye rosebuds* should be over, neither of them could accuse the other of having wrecked his or her life" (Saki ["Gather ye rosebuds while ye may". - R.Herrick.To Virgins, to Make Much of Time]).

Особой индивидуальности и выразительности Саки достигает в многочисленных и разнообразных случаях употребления игры слов. Здесь его излюбленным приемом является

прежде всего использование таких явлений, как полисемия и деформация фразеологических единиц разного типа, от фразеологических сращения до идиом в собственном смысле:

"...he had declined the editorship of the Anglican Review at an age when most boys are content to have declined mensa, a table".

"...don't you ever keep a promise?" - I replied that I'd as soon think of keeping white mice".

"Clovis Sangrail irreverently declared that she had caught a chill at the coronation of Queen Victoria and had never let it go again".

Что особенно характеризует игру слов у Саки, - это его пристрастие к деформации пословиц и поговорок, определяющееся теми же причинами, что и деформация цитат:

"...a frock that's made at home and repented at leisure" (made in haste, repented at leisure).

"The Princess always defended a friend's complexion if it was really bad. With her, as with a great many of her sex, charity began at homeliness and did not generally progress much farther" (charity begins at home).

"No one is a hero to one's own office-boy" (no man is a hero to his valet).

В некоторых случаях такая деформация может даже несколько затруднить узнавание самой поговорки в тексте, поскольку последняя выступает в сильно завуалированном виде, как, например: "Grobby Lington had never been a hero in the eyes of his personal retainers".

Часто игра слов у Саки не ограничивается одной отдельно взятой фразой. В ряде случаев за одной подвергнутой деформации идиомой следует нечто вроде пространного комментария, как бы развивающего и дополняющего выраженную при посредстве игры слов мысль. Все вместе взятое обычно способствует созданию выразительного образа:

"Egbert was one of those men who have no small talk, but possess an inexhaustible supply of a larger variety. In what ever society he happened to be, and particularly in the immediate neighbourhood of an afternoon-tea table, with a limited audience of women-folk, he gave the impression of one who was addressing a public meeting and would be happy to answer questions afterwards".

Текст, следующий за деформированной идиомой, не только поясняет, что такое *larger variety* (что было бы не совсем понятно без такого разъяснения: возможно, что *larger variety* может быть понято здесь по ассоциации с *to talk big - to speak with too much pride in oneself or one's actions*), но и дает возможность автору достичь большой разоблачительной силы в изображении своего персонажа - напыщенного фразера.

В других случаях цепочка таких деформаций, где одно звено как бы цепляется за другое, наглядно характеризует Саки как блестящего мастера диалога - *repartee* - не уступающего О.Уайльду. Стоит обратить внимание, например, каким образом реализуется прием игры словами в рассказе "The Secret Sin of Septimus Brope":

"What I cannot forgive is his making love to my maid. 'My dear Mrs. Troyle', gasped the hostess, 'what an extraordinary idea! I assure you Mr. Brope would not dream of doing such a thing'. 'His dreams are a matter of complete indifference to me. But in his waking hours he shall not make love to my maid, I'm firm on the point'.

'But you must be mistaken', persisted Mrs. Riversedge; 'Mr. Brope would be the last person to do such a thing'.

'He is the first person to do such a thing, as far as my information goes, and if I have any voice in the matter he certainly shall be the last'.

'I don't want to doubt your word, of course, but we mustn't be too ready to condemn him unheard, must we?'

"Whether we condemn him or not, he has certainly not been unheard. He has the room next to my dressing room..."

Безусловно, как и при анализе аллюзий и цитат, так и при исследовании собственно языкового материала наше представление о глобальном вертикальном контексте играет очень большую роль. Именно последний дает возможность читателю выделить в тексте языковые средства, которые характеризуют данного автора как представителя своей эпохи и своего класса, и проследить их развитие не только в творчестве его предшественников, но и в произведениях более позднего периода.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup>Во И. Мерзкая плоть / Пер. М.Лорие. М., 1974.
- <sup>2</sup>Литературная газета. 1983. 12 октября.
- <sup>3</sup>The Bodley Head Saki Selected and Introduced by G.W.Lambert. London, 1956. P. 10.
- <sup>4</sup>Jobson Darroch S.Ottoline. The Life of Lady Ottoline Morrel. London, 1976. P. 59.
- <sup>5</sup>Rose K. The Later Cecils. London, 1975. P. 20.
- <sup>6</sup>Rose K. Op. cit. P. 26.
- <sup>7</sup>Rose K. Op. cit. P. 24.
- <sup>8</sup>Barr A., York P. The Official Sloane Ranger Handbook. London, 1982. P. 71.
- <sup>9</sup>Толстой Л.Н. Анна Каренина. Собр. соч.: В 22 т. Т. 9. М., 1981. С. 336.
- <sup>10</sup>Lacy R. Majesty. London, 1979. P. 325.
- <sup>11</sup>Donaldson F. Edward VIII. London, 1974. P. 99.
- <sup>12</sup>Rose K. Op. cit. P. 112.
- <sup>13</sup>Clark K. Another Part of the Wood. London, 1974. P. 19.
- <sup>14</sup>Donaldson F. Op. cit. P. 120.
- <sup>15</sup>Girouard M. Life in the English Country House. A Social and Architectural History. London, 1979. P. 12.
- <sup>16</sup>Girouard M. Op. cit. P. 271.
- <sup>17</sup>The Observer. 1984. Nov. 18.
- <sup>18</sup>Donaldson F. Op. cit. P. 108.
- <sup>19</sup>Girouard M., Op. cit. P. 271.
- <sup>20</sup>Barr A., York P. Op. cit. P. 60.
- <sup>21</sup>Donaldson F. Op. cit. P. 108.
- <sup>22</sup>Williams M. Inside No. 10. London, 1972. P. 138.
- <sup>23</sup>Collis M. Somerville and Ross. A Biography. London, 1978. P. 93.
- <sup>24</sup>Clark K. Op. cit. P. 12.
- <sup>25</sup>TV and Film Star Annual. London, 1968.
- <sup>26</sup>Egremont L. Wyndham and Children First. London, 1968. P. 126.
- <sup>27</sup>Rose K. Op. cit. P.42.
- <sup>28</sup>Clark K. Op. cit. P. 14-15.
- <sup>29</sup>Ziegler P. Diana Cooper. London, 1981. P. 196.
- <sup>30</sup>Asquith Lady Cynthia. Diaries 1915-1918. London, 1968. P. 91.
- <sup>31</sup>Clark K. Op. cit. P. 40.
- <sup>32</sup>Girouard M. Op. cit. P. 285-286.
- <sup>33</sup>Christie A. An Autobiography. London, 1978. P. 29.

<sup>34</sup>*Christie A. Op. cit. P. 30.*

<sup>35</sup>*Girouard M. Op. cit. P. 314.*

<sup>36</sup>*Christie A. Op. cit. P. 56.*

<sup>37</sup>*Girouard M. Op. cit. P. 296-298.*

### ГЛАВА III.

#### ТОПОНИМИЯ В СОСТАВЕ ВЕРТИКАЛЬНОГО КОНТЕКСТА АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Jack (in a clear, cold voice): Miss Cardew is the granddaughter of the late Mr Thomas Cardew of 149 Belgrave Square, S.W.; Gervase Park, Dorking, Surrey; and the Sporrans, Fifeshire, N.B.

Lady Bracknell: That sounds not unsatisfactory. Three addresses always inspire confidence, even in tradesmen (O.Wilde).

Приведенный диалог из хорошо известной комедии О.Уайльда "Как важно быть серьезным" наглядно иллюстрирует то значение, которое имеет для понимания литературно-художественного произведения наличие в нем самых разнообразных географических названий - от названия коттеджа или усадьбы до названий улиц, районов, городов. В процессе чтения даже для читателя-филолога большая их часть остается как бы за пределами его сознательного внимания. Такие подробности, как адрес персонажа и почему он может жить именно в этом, а не в другом каком-либо городе, районе или даже на другой улице, нередко просто не интересуют читателя. Читатель же, остановивший свое внимание на подобных деталях, оказывается в большинстве случаев неспособным оценить во всей полноте их значение, поскольку не располагает необходимой информацией.

Даже в произведениях русской литературы XIX в. современный читатель далеко не всегда бывает в состоянии уловить, понять и по достоинству оценить ассоциации, возникающие при упоминании того или иного географического названия. Чем дальше уходит от нас определенный исторический период, тем более расплывчатыми и неопределенными становятся черты, олицетворявшие существовавший поря-

док вещей во всех его проявлениях, включая место жительства людей. Все более затруднительным становится определить связь, которая была между адресатом персонажа и его общественным положением, состоянием, происхождением, занятиями, кругом интересов и т.п.

Безусловно, имеется известное число произведений литературы прошлого и начала нынешнего века, настолько глубоко и всесторонне изученных литературной критикой во всех аспектах, что мир, населенный их героями, по-прежнему предстает перед читателем как вполне реальный. В первую очередь это относится к миру вещественному, сохраняющему на протяжении многих десятилетий и даже столетий свой внешний облик и потому наиболее доступному для восприятия. Знакомясь с выдающимися произведениями отечественной классики, читатель уже на уровне средней школы может составить себе достаточное представление о Петербурге Достоевского или о Москве А.Н.Островского. Любопытному читателю в данном процессе много помогают такие работы, как, например, превосходная книга А.Шамиро "Действие происходит в Москве"<sup>1</sup>, где автор ведет за собой читателя по целому ряду вполне конкретных литературных адресов, оживляя для него огромный увлекательный мир ассоциаций и образов.

Но, к сожалению, при всей насыщенности чрезвычайно интересными фактами и том значении, какое подобная книга имеет для пробуждения читательского интереса к проблемам литературных адресов вообще, одна она не может содержать в себе всей информации, которая могла бы обеспечить читателю возможность следить за передвижениями героев многих и многих литературных произведений.

Какое бы произведение Тургенева, Чехова, Куприна или Бунина мы ни взяли, - везде находим вместе с портретом, описанием черт характера и отдельными фактами биографии героя еще и его адрес, причем последний нередко предшествует всем остальным подробностям и во многом углубляет наше представление о персонаже. Один или два примера, взятые из романов Тургенева, ясно показывают, что именно имеется в виду:

"Семейство Осининых, о котором у нас зашла речь, состояло из мужа, жены и пяти человек детей. Проживало оно

около Собачьей площадки, в одноэтажном деревянном домике, с полосатым парадным крылечком на улицу, зелеными львами на воротах и прочими дворянскими затеями, и едва-едва сводило концы с концами, должая в овощную лавочку и частенько сидя без дров и без свеч по зимам"<sup>2</sup>.

"Весной 1878 года проживал в Москве, в небольшом деревянном домике на Шаболовке, молодой человек, лет двадцати пяти, по имени Яков Аратов"<sup>3</sup>.

"Я жил в Москве у моих родителей. Они нанимали дачу около Калужской заставы против Нескучного"<sup>4</sup>.

Нетрудно заметить, что подобные описания чаще всего открывают роман или рассказ или отдельную главу, образуя как бы тот фон, на котором разворачивается повествование. Поселяя своего персонажа по определенному адресу, писатель как бы помещает его в особую среду, тем самым нередко предопределяя во многом дальнейшее развитие его характера и самый ход событий. Такая точная адресация, несмотря на изменившиеся названия, границы города и сам его облик, во многом облегчает понимание текста и замысел автора. Хотя никто уже не живет на даче около Калужской заставы или в Сокольниках и нет уже Собачьей площадки, тем не менее сохранившиеся черты в облике города дают возможность вообразить себе живую реальность середины прошлого века.

Гораздо сложнее обстоит дело тогда, когда чисто географический характер того или иного наименования уходит как бы на второй план и на первое место выступает "культурный компонент"<sup>5</sup>, т.е. социальные, исторические и культурные коннотации топонимов, приобретенные ими в течение определенного исторического периода. Эти коннотации представляют собой новое содержание топонимов, функционируя уже как бы в отвлечении от своего первоначального содержания и подвергаясь разнообразным модификациям в зависимости от изменений в ходе общественного развития. Их изучение должно стать предметом филологической топонимии. Каким образом, например, должен рассматриваться следующий отрывок из романа А.Ф.Писемского:

"Наконец сам Бетховен и сам божественный Рафаэль как будто бы затем только и горели своим вдохновением, чтобы развлекать Таганку и Якиманку. Я совершенно убеж-

ден, что все ваши *московские Сен-Жермены, т.е. Тверские бульвары, большие и малые Никитские*, о том только и мечтают, чтобы как-нибудь уподобиться и сравниться с Таганкой и Якиманкой<sup>6</sup>.

В данном случае "Таганка" и "Якиманка", с одной стороны, и "Тверские бульвары" и "Никитские" - с другой (так же как и парижский аналог последних - Сен-Жерменское предместье) олицетворяют в устах персонажа исторический конфликт между двумя классами: отмирающим, уходящим в прошлое дворянско-аристократическим миром и миром торгово-промышленным, развивающимся из среды московского купечества. Совершенно очевидна, таким образом, позиция персонажа по отношению к этому конфликту: человек, для которого сама мысль о Бетховене и Рафаэле на службе у денежного мешка отвратительна, не может в то же время не сознавать и обреченности дорогого ему мира и говорит о нем с горькой иронией.

Подобные случаи многочисленны, и ясно, что каждый из них заслуживает подробного комментария. В то же время не представляется возможным выделить и объяснить каждый адрес настолько полно и наглядно, как в книге "Действие происходит в Москве". Отсюда неизбежно следует вывод о необходимости пособия по основам филологической топонимии, в котором наряду с конкретными примерами и их анализом были бы выделены основные принципы подхода к таким проблемам. Возвращаясь к тексту, приведенному в начале настоящей главы, следует еще раз подчеркнуть, что если отечественная литература ставит читателя в тупик содержащимися в ней топонимическими проблемами, то ситуация значительно усложняется, когда речь идет о зарубежной литературе, даже если это литература страны изучаемого языка, т.е. если студент-филолог уже обладает определенными навыками чтения художественной литературы на данном языке.

Указанные навыки прежде всего предусматривают четкое представление о вертикальном контексте художественного произведения и о том значении, которое имеет топонимия в его составе. До сих пор, несмотря на то что имели место отдельные попытки исследовать данную область в филологическом плане<sup>7</sup>, она по-прежнему остается недостаточно разработанной. В результате, читая отрывок из комедии О.Уайльда,

о котором шла речь выше, студент-филолог оказывается не в состоянии воспринять его подлинную суть. Как показывает опыт, большинство читающих понимают слова Джека Уортинга только в том смысле, что три адреса есть свидетельство высокого уровня благосостояния персонажа. Такое понимание подкрепляется еще и комментарием к цитируемому изданию, где говорится: "Здесь называются адреса дома в Лондоне и двух поместий". Безусловно, для поверхностного восприятия этого комментария было бы достаточно. Однако студент-филолог никак не может им ограничиться. Он должен отчетливо представлять себе, что любой член привилегированного класса в конце прошлого - начале нынешнего века (пьеса была написана в 1895 г.) не мыслил своего существования без городской резиденции в фешенебельном районе, без загородной усадьбы, предпочтительно в одном из наиболее аристократических графств Англии, и без охотничьего домика в Шотландии, где он проводил сезон охоты. Таким образом, тройной адрес раскрывает читателю не только социальное и имущественное положение персонажа, но и его образ жизни.

В этой связи необходимо отметить некоторые черты, характеризующие английскую топонимию в том виде, в каком она входит в вертикальный контекст художественной литературы конца прошлого - начала нынешнего века. Во-первых, по сравнению, например, с русской литературой того же периода, англичан характеризует более обостренное восприятие информации, относящейся к месту жительства человека. Как уже говорилось выше, адрес - неотъемлемая черта образа литературного персонажа, составляющая одно целое с описанием его внешности, речевым портретом и другими деталями авторской характеристики. Это свидетельство его социального положения, его образа жизни, это впечатление о нем, которое создается у людей, когда они только слышат какое-то название местности, города, улицы, не имея еще и представления о том человеке, который по этому адресу живет. Насколько полным и отчетливым может быть такое впечатление, свидетельствует следующий отрывок:

"Willow Vale, she thought, would be a quiet tree-lined road near Wimbledon Common, number 24, large, Victorian; Mrs. Chichester an elderly gentlewoman with rigid notions of behaviour,

demanding but just, whose servant was leaving her because she wouldn't, or couldn't afford to pay her adequate wages in these inflationary times. A sombre over-furnished hall, a large rather chilly drawing room where an old lady sat listening to classical music or reading In Memoriam column in a quality newspaper" (Ruth Rendell. A Judgement in Stone).

Социолингвистический характер английских топонимов явно превалирует над их собственно географическим содержанием. Мы можем наблюдать здесь интересную картину перехода от преимущественно географического содержания к все большему ослаблению и постепенному усилению социолингвистического элемента и, наконец, к полному преобладанию последнего. Но даже когда собственно географическое содержание и оказывается выраженным наиболее отчетливо, адрес никогда не представляет собой чисто географического понятия. Он всегда и неизбежно сочетается еще и со значительным объемом социолингвистической информации, во много раз превосходящим объем соответствующей информации, содержащейся в аналогичных примерах, взятых из русской литературы. По всей вероятности, в этом следует видеть исключительное отношение англичан определенного круга к собственности вообще и недвижимому имуществу в частности.

Необходимо остановиться еще на одной особенности, которую мы замечаем, изучая английские топонимы в филологическом аспекте. Вследствие ряда причин, среди которых не последнюю роль играет английский консерватизм, раз возникшие ассоциации, как правило, закрепляются и оказываются очень стойкими, иногда оставаясь практически неизменными на протяжении многих десятилетий. Это может касаться как отдельных улиц и районов, так и целых городов. Так, например, Брайтон в восприятии современных англичан это "a fun-loving place, associated with dirty weekends and sinful pursuits, almost as bad as Paris". С другой стороны, обращаясь к произведениям английской литературы 30-х годов, мы находим там совершенно такую же характеристику:

"She divorced me for cruelty and flagrant infidelity. I spent a whole week-end at *Brighton* with a lady called Vera Williams. She had the nastiest looking hair brush I have ever seen" (Noel Coward).

"I suppose you wouldn't care to come away for the weekend?" he asked.

'I shouldn't mind', said Milly. 'Where?'

'I thought of *Brighton*'. - 'Oh... Is it for a divorce?' - 'Yes'" (E. Waugh).

Точно так же, например, Бонд-стрит на протяжении по меньшей мере половины столетия - сосредоточие богатства, роскоши, моды:

"Often in *Bond Street* I see women with painted cheeks and dyed hair dressed in a manner which even a courtesan would think startling, and I recognize the leaders of London fashion" (W.S. Maugham).

"Well, she's in a very nice job. *Bond Street* - and they treat her very fair" (E. Waugh).

Как можно видеть из приведенных высказываний двух авторов, произведения которых выходили в свет с разницей в четверть столетия, основное содержание социолингвистической коннотации не изменилось. Единственное различие можно наблюдать только в большей определенности, большей четкости выражения этой коннотации во втором высказывании: в первом речь идет просто о привилегированном районе Лондона, тогда как во втором Бонд-стрит в устах персонажа из низших слоев общества - символ лучшей, красивой жизни, связанной с работой в шикарном магазине. Характерно, что четверть века спустя, в 1964 г., такое же представление о Бонд-стрит создает у читателя путеводитель по Лондону: "The Bond Street area is the display ground of *parure*, the gilt upon life's lily, in all forms"<sup>8</sup>.

Из всех элементов, образующих вертикальный контекст художественного произведения, меньше всего внимания уделялось всякого рода названиям, начиная с географических до наименований кинотеатров, концертных залов, магазинов и т.п. Подобный факт представляется вполне объяснимым. Понятно, что цитаты и аллюзии, например, в гораздо большей степени привлекают к себе читателя, заметно выделяясь на фоне текста как в плане содержания, так и в плане выражения. Употребление того или иного географического названия иногда может и не представлять особой трудности для восприятия, будучи нередко четко мотивированным или ситуативно обусловленным, например:

"I'm very well myself," proceeded James, "but my nerves are out of order. The least thing worries me to death. I shall have to go to *Bath*." "Bath!" said Nicholas. "I've tried *Harrogate*. That's no good. What I want is sea air. There's nothing like *Yarmouth*" (J.Galsworthy).

Даже читателю, не осведомленному о географическом положении упоминаемых мест, совершенно ясно, что речь идет о популярных курортах.

Ситуация, казалось бы, упрощается еще и за счет того факта, что в советских изданиях зарубежной классики географические названия наряду с другими деталями культуры, быта и т.д. описываемой страны более или менее подробно освещаются в комментариях. Так, например, в комментариях к вышеприведенному разговору мы находим следующие объяснения упомянутых в нем названий:

*Bath* - Бат - курорт с источниками лечебных вод, расположенный в живописной местности на берегу р. Эйвон, в юго-западной части Англии.

*Harrogate* - Хэрроугейт - курорт с многочисленными источниками лечебных вод, в северо-восточной части Англии.

*Yarmouth* - Ярмут - морской курорт на восточном побережье Англии, пользующийся большой известностью.

Как можно видеть из данных объяснений, они, расширяя в какой-то степени наше представление о географии Англии, мало чем углубляют наше понимание употребления данных географических названий в тексте романа. Иными словами, эти названия могли бы быть правильно поняты и оценены читателем и без помощи комментария.

Однако в целом ряде случаев может иметь место такое положение (в особенности в зарубежных изданиях, не снабженных развернутым комментарием), когда то или иное географическое название, сам факт его употребления в том или ином контексте имеет большое социолингвистическое значение. Отсутствие у читателя в таких случаях необходимого фонового знания приводит к непониманию, а иногда и к полному игнорированию им весьма немаловажных подробностей. Рассмотрим, например, еще один случай упоминания уже знакомого нам места - Бата:

"How many of my friends had suffered from such infanticide, how many had cramped their style for fear of what Aunt Juliet would say at Littlehampton or Uncle Roderick at Bath".

Если читатель будет пытаться понять содержание приведенной фразы, руководствуясь имеющейся у него информацией о популярном курорте, он, вероятно, будет озадачен тем, почему мнение находящихся там родственников могло иметь решающее влияние на образ мыслей молодых людей. Дело в том, что названия Бат и Литтлгемптон несут в себе несколько иное содержание, чем в вышеприведенном примере из "Саги о Форсайтах". В начале века и в период между двумя мировыми войнами эти небольшие городки сочетали в себе удобства курортного лечения и сравнительно недорогого образа жизни и служили постоянным местопребыванием ушедших от дел пожилых людей, в частности отставных военных. Нередко случалось, что другие члены их семей, особенно младшие родственники, находились в материальной зависимости от них. Подобное обстоятельство, а иногда и перспектива получения наследства вынуждали молодых людей относиться с уважением и во многом следовать консервативным взглядам старших.

Примеры такого рода крайне многочисленны и разнообразны. Поэтому одной из первоочередных задач филолога-англиста следует считать приобретение и расширение фоновых знаний в отношении топонимии Англии. Филолог-англист не может считаться полноценным специалистом в своей области, если для него Лондон Диккенса, Лондон Конан Дойля или Лондон Голсуорси не являются столь же ясными и четко разработанными понятиями, как, например, Москва Островского или Петербург Достоевского для русиста.

Отсюда задачей дальнейшего изложения является привлечь внимание к элементам топонимии в составе вертикального контекста, а также проиллюстрировать некоторые разновидности географических названий с точки зрения социолингвистической значимости, которую они приобрели особенно с конца прошлого столетия.

Как уже говорилось выше, круг таких названий в высшей степени велик и разнообразен. Сюда входят как названия больших городов, крупных населенных пунктов, так и

небольших деревень и даже отдельных усадеб, имеющих исторические или какие-либо другие ассоциации.

Читатель, и особенно читатель-филолог, располагает в случае первых некоторой информацией, обычно достаточной, чтобы обеспечить понимание по крайней мере в самом общем виде. Так, читатель, имеющий сведения об истории Англии, ее промышленном развитии, несомненно должен иметь представление о различиях между севером и югом страны, население которых в силу сложившихся исторических причин представляет собой (и в известной степени эта обособленность сохраняется в настоящее время) как бы две нации со своими специфическими особенностями в занятиях, образе жизни, религиозных и политических взглядах и т.д. Достаточно убедительным примером тому могут служить характеристики уроженцев упоминаемых в произведениях местностей:

"Winifred's father was always generous: but still, *he was a man from the North* with a hard head and a hard skin too, having received a good many knocks" (D.H.Lawrence).

"He had a high opinion of the boss of the wool factory, Mr. Allington, a very high opinion indeed when one remembers that Mr. Allington was not a Bruddersford man but came *from the flimsy and treacherous South*" (J.B.Priestley).

Дж.Б.Пристли более подробно характеризует это различие в своей книге "The English":

"There were two Englands, entirely different in appearance, manners, styles of life, as various early and mid-Victorian novelists were eager to point out. The common people lived in both Englands, but the industrial English and the old rural English taken on a broad basis, hardly ever set eyes on each other. It was difficult for them to believe they all belonged to one nation. In the smoke-blackened regions, extending north from the West Midlands, ordinary people referred to 'Down South' as if it were a foreign country, and were still doing it when I was a youngster in the West Riding. (In spite of all the more recent changes, this feeling of being different from 'Southerners' still lingers in the North)"<sup>10</sup>.

Как названия городов (Лондон, Эдинбург, Ливерпуль, Глазго, Дувр, Бристоль и др.), так и названия графств (Йоркшир, Уэссекс, Кент и др.), особенно часто повторяясь, приобрели для большинства читателей вполне устойчивые ассоци-

ации (Дувр - порт, через который осуществляется связь с континентом, Кент - "фруктовый сад Англии" и т.д.). К сожалению, они носят, как правило, самый поверхностный характер. Студент-филолог обычно имеет слабое представление об административном делении Англии и о природных, исторических, социальных и культурных чертах, отличающих каждое из графств. Известно, например, что Хартфордшир, Глостершир, Шропшир, Вустершир и некоторые другие графства являлись средоточием загородных усадеб, принадлежащих аристократии и представителям высших слоев общества. Читатель, располагающий такого рода сведениями, не затруднился бы понять, почему для характеристики произношения персонажа употребляется фраза *Она говорила так, как будто ее детство прошло в каком-нибудь парке Хартфордшира*. Он не нуждался бы также в комментариях, чтобы понять, что Вустер - очень подходящая фамилия для персонажа-аристократа именно потому, что она ассоциируется с Вустерширом. Обычно само упоминание графства при указании на чье-либо место жительства уже несет в себе положительные коннотации как в силу известных исторических реминисценций (Девон, Корнуолл, Сассекс, Линкольншир, Нортумберленд), так и потому, что сама идея спокойной сельской жизни ближе к природе имеет, видимо, большую привлекательность по сравнению с шумом и суетой больших городов. Так, например, человек, родственник которого живет в Шеффилде (крупный промышленный город), предпочитает говорить о "родственниках в Йоркшире" (графство, где находится Шеффилд), так как это лучше звучит и вызывает более приятные ассоциации.

Населенные пункты меньшего размера также часто оказываются знакомыми читателю по разнообразным причинам, будучи связаны, например, с какими-либо историческими событиями, достопримечательностями, именами великих людей и т.д.: Стрэтфорд-на-Эйвоне - как родина Шекспира, Оксфорд и Кембридж - как старейшие университетские города, Йорк - как обладатель древнего собора или Рочестер, изображаемый Диккенсом в "Тайне Эдвина Друда" под названием Клойстергэм. Иногда названия даже небольших городов, не примечательных ни в каком другом отношении, могут приобретать особое значение из-за регулярно проводимых там скачек, ре-

гат, концертов, фестивалей, привлекающих внимание самых разнообразных общественных слоев. Среди них отчетливо выделяются некоторые, само упоминание о которых отражает наглядно социальное положение и образ жизни посещающих их лиц:

"She was really too busy, in too much of a whirl of society while the season was going on, to wonder whether Polly was being a success or not; when it was over they went to *Goodwood*, *Cowes*, and *Scotland*, where no doubt among the mists and heather she had time to take stock of the situation" (Nancy Mitford).

Не оставляет никаких сомнений, что персонажи принадлежат к высшим кругам английского общества, если читатель осведомлен о том, что Гудвуд - это ипподром в Сассексе, где в конце июля собирается на ежегодные скачки светское общество, Кауз - место проведения ежегодной парусной регаты на острове Уайт, неизменно привлекающей фешенебельную публику, и наконец, август в Шотландии - охотничий сезон, пропустить который для представителей некоторых светских кругов совершенно невозможно.

Подобные примеры с упоминанием одних и тех же мест в аналогичных ситуациях еще более подчеркивают те ассоциации, которые они вызывают или должны вызывать у читателя, обладающего соответствующим фоновым знанием:

"I've just had a simply lovely invitation to the Captain's cocktail party, all covered with flags and things."

"But you're not really going?" I demanded. "Why ever not? They say it's the absolute social pinnacle of the voyage. *Ascot* and *Cowes* rolled into one" (*Ascot* - Эскот - ипподром в Виндзоре, где проходят ежегодные четырехдневные скачки) (R.Gordon).

Если Эскот и Кауз олицетворяют блеск и оживление образа жизни высших кругов, то Багшот в Сарри, недалеко от Лондона, символизирует "пригородную скуку", царящую в обществе дельцов, банковских служащих, правительственных чиновников среднего ранга, биржевых маклеров и т.д.:

"It's a frightfully dreary affair. Everyone knows that the people at the Captain's table are always the stuffiest bunch on board. They just stand round talking about stocks and shares and golf and downing all the free gin. You might just as well be at a cocktail party in *Bagshot*. I happen to have been to some

wonderful parties in Bagshot, darling. When I was engaged to a divine officer at *Sandhurst*" (R.Gordon).

Не случайно Багшот и Сандхерст оказываются упомянутыми вместе, так как в Багшоте находится полигон военного училища сухопутных войск (Сандхерст). Упоминание в разговоре об акциях (stocks and shares) также закономерно, поскольку Сарри, Сассекс и Кент часто называют по преобладающему там населению the stockbroker belt:

"Where have you come from?" I asked.

'Surrey', the young man replied.

He looked rather like the prosperous young stockbroker that the name conjured up" (James Herriot).

В названных графствах обычно живут люди, служебная или деловая жизнь которых протекает в Лондоне. В соответствии с обычаем своего круга отделять работу и все, что с ней связано, от своей домашней жизни они предпочитают работать в Лондоне и жить за городом. Такой выбор часто определяется не только желанием быть ближе к природе, избежать шума и суеты большого города, но и престижностью положения владельца "загородной резиденции", всегда имеющего для англичанина большую привлекательность. Уже само по себе указание на направление, в котором люди совершают свои ежедневные поездки на работу и с работы, имеет явную социальную окрашенность. Так, среди лондонских вокзалов вокзалы Ватерлоо и Виктория, связывающие Лондон с южными графствами, имеют преимущество перед Пэддингтоном, откуда респектабельный мир загородных усадеб находится на большем расстоянии, и сама поездка занимает больше времени, чем это необходимо для того, чтобы прочитать "Таймс" от первой до последней страницы.

В отдельных случаях даже упоминание о каком-то на первый взгляд незначительном названии, которому, казалось бы, можно не придавать особой важности, оказывается важным и значительным. Какое значение, например, может иметь название скромной виллы в пригороде, принадлежащей ничем не примечательному персонажу? Однако в нижеприведенном описании мы обнаруживаем название, заслуживающее более тщательного комментария, чем тот, который дается в подобных случаях, например: "В Англии существует обычай присваивать собственные имена отдельным зданиям":

The Plumtrees lived in a small house called "*Blenheim*" that stood in a neat garden, containing a row of yews shaped into horses' heads, with a miniature brass cannon by the steps"(R.Gordon).

Безусловно, такой комментарий в какой-то степени оправдан, так как обычай действительно существует и неоднократно давал повод для всякого рода комических ситуаций и шуток. Дж.Микеш в своей известной книге "How to Be an Alien" отмечает этот обычай как одну из особенностей английского уклада жизни:

"Many people refuse to have numbers altogether, and they choose names. It is very pleasant, for instance, to find a street with three hundred and fifty totally similar bungalows and look for "The Bungalow". Or to arrive in a street where all the houses have a charming view of a hill and try to find "Hill View". Or search for "Seven Oaks" and find a house with three apple-trees"<sup>11</sup>.

Однако в случае "Бленхейма" название отнюдь не случайно. Владелец виллы, полковник в отставке, по-прежнему живущий интересами среды, в которой он провел большую часть своей жизни, называет свой коттедж "Бленхейм" по названию усадьбы, построенной в 1716 г. для герцога Мальборо, командующего английскими войсками в битве при Бленхейме в Баварии в 1704 г. Название, таким образом, является существенным дополнением к авторской и речевой характеристике персонажа.

От того, где человек живет и работает, где проводит свое свободное время и делает покупки, зависит отношение к нему окружающих, составляет представление о нем:

"They were making a regular display of his latest volume in Tauchnitz. Satisfactory, no doubt; but also, of course, rather ridiculous and even humiliating, when one reflected that the book will be read by people like that estimable upper middle-class couple there - that Civil Servant, he guessed, with the sweet little artistic wife and the artistic little house on *Campden Hill* - would be read by them dutifully (for of course they worked hard to keep abreast of everything) and discussed at their charming little dinner parties and finally condemned as 'extraordinarily brilliant, but...'" (Aldous Huxley).

Для того чтобы лишний раз убедиться, насколько важную роль играют названия улиц, районов города в описании

персонажей, достаточно сравнить, например, костюмы и стиль одежды людей, делающих свои покупки в разных районах Лондона. Каждое описание сопровождается краткой выдержкой из путеводителя по Лондону, где характеризуются упомянутые районы в их современном состоянии<sup>12</sup>:

"Basil himself appeared in the consulting room looking as usual like a combined effort by *Savile Row* and *the Burlington Arcade*" (R.Gordon).

("Burlington Arcade runs through into Piccadilly. A prettiness of duck-egg paint and glass within, and some admirable shop-lettering in gold on black glass serving to set off gifts to take home at a price: silver, toys, glass, jewels, coloured waistcoats.

Savile Row need no explanation; as an adjective applied to men's suits it is world famous". - D.Piper).

"I took a bed-sitting-room in Bayswater, and arrived for work in Park Lane the next morning. As I was still wearing *my Oxford Street suit* even Dr Potter-Phipps' good manners did not prevent a pained look when I appeared, as though I were suffering from some exuberant skin disease" (R.Gordon). ("Oxford Street is a bazaar. Here there is more of everything, and the newest of mass-produced everything" - D.Piper).

Различие между двумя персонажами раскрывается осведомленному читателю со всей наглядностью: человек в костюме, сшитом на заказ у знаменитого портного со всеми аксессуарами из самого дорогого модного магазина, и другой - в готовом костюме, какие сотнями продаются в переполненном универсальном магазине, - явно предстают перед нами как стоящие на различных, если не противоположных концах социальной лестницы.

Место проведения отдыха, путешествия тоже представляет большую важность для социальной характеристики людей. Путешествия вообще, выбор места для поездки, цель, средства передвижения - все это очень изменилось на протяжении веков - от Grand Tour XVIII в. до Package Tour наших дней. "Большое путешествие" молодых аристократов по Франции, Италии, Германии как завершающая стадия в процессе получения образования, длившаяся часто несколько лет, в XIX в. уступает место Petty tour (Brussels, the Rhine, Switzerland, and home by way of Paris) с беглым осмотром всех достопримечательностей, рекомендованных Бедекером.

Постепенно, однако, в конце прошлого и особенно в начале нынешнего века кратковременное посещение *welltrodden runs* в европейских столицах сменяется более длительным пребыванием за границей, в местах, известных своими историческими ассоциациями или дешевой жизнью:

"The immediate remedy seemed that we must economize. The recognized way at that particular time was to go and live abroad for a short while. The cost of living was much less abroad. So the procedure was to let the house with the servants, etc., at a good rent, and go abroad to the South of France, staying at a fairly economical hotel"<sup>13</sup>.

Иногда причиной отъезда за границу и длительного там пребывания были обстоятельства семейного характера, чаще всего разлад между супругами, когда скомпрометировавшая себя сторона покидала Англию, чтобы обосноваться где-нибудь на континенте, что дало повод Дж.Элиот для известного высказывания: "Abroad, that large home of ruined reputations".

Некоторые местности во Франции и в Италии были настолько "освоены" англичанами, что в какой-то мере утрачивали свой национальный характер и местный колорит:

"The reader must be reminded that before 1914 Mentone was practically an English dependence. At the centre of the town were the English church and the English tea-rooms, most of the hotels containing only English people. I remember that in one of them where I was staying, a Frenchman took a room. He was looked at with astonishment and referred to as "the Frenchman"<sup>14</sup>.

Другим излюбленным местопребыванием англичан в начале века была Италия. Выходя в отставку, уходя от дел, они часто обосновывались там даже и на постоянное жительство:

"...you can't think how many geniuses I've seen acclaimed, enjoy their hour or two of glory and vanish into obscurity. I wonder if they are still great men in some Italian *pension*" (W.S.Maugham).

Одним из наиболее посещаемых мест была Тоскана. Не будучи знакомым с такой подробностью, читатель едва ли может понять содержание следующего отрывка из рассказа Саки:

"I never did like Kipling", was Mrs Babwold's comment. "I could't see anything clever in Earthworms out of Tuscany - or is that by Darvin?"

Героиня обнаруживает в данном случае не только свое незнание Киплинга, но и весьма поверхностное знакомство с модными направлениями своего времени: интерес к естественным наукам (отсюда упоминание о Дарвине и о червях) и к итальянским впечатлениям, появившимся в то время в большом количестве в форме путевых заметок, дневниковых записей и т.д. ("Leaves out of Tuscany").

Путешествующих англичан в настоящее время отличает интерес к зимнему спорту и всякого рода экзотическим местам:

"I've spent Boxing Day morning in Park Lane treating the first post-festive dyspepsias, though the practice was pretty slack because Razy's patients were mostly hurtling down *Swiss slopes* or floundering in goggles round *Jamaica* pretending they were fish" (R.Gordon).

Характерно, что при выборе места отдыха наблюдаются в основном две тенденции. С одной стороны, людей отличает желание любым способом обособиться, найти свой нетронутый или во всяком случае менее посещаемый уголок. Так, приморский курорт, находящийся в пределах нескольких часов езды от Лондона (что означает возможность поездки туда на один день), где могут бывать "все", считается менее престижным, чем другой, более удаленный, поездка туда предполагает остановку в отеле. С другой стороны, многими руководит желание не отстать от моды, не упустить случая побывать там, где бывают "все" (при этом под "всеми" имеются в виду, конечно, те, кто занимает более высокое социальное положение или имеет большой доход).

"Mrs.Barlow-Basset, who cultivated the fashion with the assiduity of a woman not too well assured of her position in society, was preparing to spend August in Homburg" (W.S.Maugham).

Несмотря на относительно большую доступность путешествий для самых разнообразных общественных слоев в самые отдаленные точки земного шара по сравнению с периодом начала века, в условиях классового общества не может быть равных возможностей для всех. Поэтому выбор между

Балеарскими островами и Рамсгейтом для отдыха в такой же мере характеризует персонажей социально, как и выбор между магазином на Оксфорд стрит и Сэвиль Роу при покупке костюма.

Возвращаясь теперь к топонимии самой Англии, следует заметить, что такой краткий экскурс в мир путешествий был необходим, чтобы еще раз остановиться на социолингвистической значимости топонимов и за пределами Англии, поскольку их упоминание также несет в тексте определенную смысловую нагрузку.

Как уже говорилось выше, топонимия самой Англии часто представляет большую трудность для читателя, не обладающего специальной подготовкой. Идеальным можно было бы считать положение, при котором карта Англии, во всяком случае отдельные названия на ней, были бы снабжены более или менее подробным комментарием, содержащим наиболее важные сведения о населенных пунктах, наименования которых наиболее часто встречаются в английской литературе. Некоторые из них оказались включенными в "Лингвострановедческий словарь"<sup>15</sup>, который безусловно заслуживает серьезного внимания и изучения, как первое в своем роде пособие, имеющее целью способствовать формированию фоновых знаний у изучающих английский язык. Однако именно потому, что авторы ставят своей целью широкий охват английской действительности, сведения социолингвистического характера оказываются в нем недостаточно полными.

Насколько создание подобной карты можно считать реально осуществимым, - вопрос будущего. Однако представляется вполне реальным создание такой карты для одного только Лондона в один какой-либо период времени, когда характеристика отдельных районов в социальном плане была наиболее четко выражена в силу наибольшей стабильности классовых границ и ряда других факторов. Можно было бы выбрать конец прошлого - начало текущего столетия, включая период между двумя мировыми войнами. Такой выбор является, на наш взгляд, достаточно обоснованным как по причинам, указанным выше, так и по его значению для английской литературы. Картина, которую мы имеем возможность наблюдать в начале века, является в сущности следствием всего предыдущего развития, и она же во многом оп-

ределяет последующее развитие вплоть до настоящего времени.

Район Лондона, включающий Мэйфер, Белгрейвию и часть Кенсингтона, как самый аристократический и фешенебельный квартал Лондона сложился исторически. Королевский двор обосновался первоначально в Вестминстере, около монастыря и собора, основанных Эдуардом Исповедником (1042-1066). Уайтхолл и Сент-Джеймский дворец находились по сторонам королевского парка и к 1600 г. стали основными королевскими резиденциями. Придворные и высшая знать строили свои дома и дворцы вблизи королевских дворцов, и к середине XVII в. в Лондоне образовалось два центра - Сити (вокруг Тауэра - центра еще средневекового Лондона) и Вест-энд (вокруг Уайтхолла и Сент-Джеймского дворца), слившихся воедино в XVIII в. В XIX в. развитие и совершенствование методов строительства привело к освоению и постепенной застройке до тех пор не застроенной заболоченной территории между Вестминстером и Челси. В то же время развитие промышленности и транспорта способствовало переселению из районов старого Вест-энда к западу в направлении Кенсингтона. Таким образом, к 1900-1920 гг. оформился наиболее аристократический район Лондона, ограниченный с севера Бейсуотер-роуд и Оксфорд-стрит, с северо-востока - Риджент-стрит и Уайтхоллом, на юге - Виктория-стрит, Слоан-стрит и Кенсингтон-роуд и включающий в свои границы на западе Кенсингтон-палас-гарденз. Во всех направлениях от аристократической части Лондона располагались районы, где жили представители средних классов (та часть общества, которая в английской социологии определяется как middle и upper-middle classes), - это главным образом южная часть Кенсингтона, Пимлико, Бейсуотер, Мейда Вейл, Блумсбери, Бромптон и отчасти Челси. Для них характерна строгая социальная дифференциация. Обитатели аристократического центра склонны смотреть сверху вниз на всех, кто живет за его пределами:

"Here I am, one of her Majesty's Royal Commisioners, and you, my cousin, pursue a Bohemian existence *in some squalid basement in Paddington*" (R.Gordon).

"They lived in a somewhat shabby lodging-house in the *Vauxhall Bridge Road - that long sordid street*" (W.S.Maugham).

"He wandered on, and presently found that he had passed out of the haunts of fashion into a meaner neighbourhood. The buildings had become dingier, the aspect of perambulating cats more sinister and blackguardly. He had in fact reached the district, which, in spite of the inhabitants' efforts to get it called *Lower Belgravia*, is still known as Pimlico" (P.G.Wodehouse).

Упоминание *Lower Belgravia* и *Pimlico* в нижеследующем диалоге означает не столько разногласие по поводу адреса одного из персонажей, сколько социальные претензии одного из собеседников: давая району фешенебельное название, он тем самым как бы повышает социальный статус проживающего там лица, являющегося предметом разговора; в то время как его собеседник со своей стороны понижает этот статус, употребляя обычное название того же района (ср. также употребление слов, означающих собственно жилье: *apartment* и *lodgings* находятся в полном соответствии с названием района, которое употребляется каждым собеседником):

"And you saw a good deal of him later in London, I believe." - "Yes". "That is when he had an *apartment* somewhere in *Lower Belgravia*." "Well, *lodgings* in *Pimlico*."

Roy smiled drily.

"We won't quarrel about the exact designation of the quarter of London in which he lived" (W.S.Maugham).

Всякий выход за пределы, подобающие определенному месту в обществе, даже в чисто географическом смысле, считался недопустимым и даже немыслимым:

"Do you know if there was any insanity in her family?" "Insanity? No, I never heard of any. Her father lives in *West Kensington*, but I believe he is sane in all other subjects" (Saki).

Когда герцогу Вестминстерскому по его финансовым обстоятельствам пришлось оставить свой особняк на Дэвистрит (в старом Вест-энде) и переехать на Итон-сквер (в Белгрейвии, районе не менее аристократическом), он заявил своему поверенному: "What makes you think I want to live half-way to Portsmouth?" (Портсмут находится на южном побережье в 150 милях от Лондона).

Но и за пределами Белгрейвии представители среднего класса не менее, а может быть и более ревностно отстаивали превосходство и исключительность именно своего адреса:

"Kitty's father, Bernard Garstin, was a K.C. and there was no reason why he should not be made a judge one of these days. Anyhow they lived in *South Kensington*" (W.S.Maugham).

Следует отметить, что процесс расширения границ фешенебельного Лондона, когда старый Вест-энд превращался постепенно в район учреждений, дорогих гостиниц, магазинов и ресторанов, постепенно приводил к тому, что прилегающие к нему районы приобрели престиж, которым они ранее не отличались. Так, например, интересна трансформация, которой подвергся район Челси - до 20-х годов район средней буржуазии, излюбленный также представителями богемы, где ни один аристократ не считал для себя возможным поселиться:

"And who took you home?"

'Lady Somebody. It was out of her way because she lives in Chelsea'.

'How extraordinary', said Lady Montdore, rather cheered up by the idea that *some poor ladies have to live in Chelsea*. 'Now who could she possibly have been?' (N.Mitford).

"Daphne Dolby's first port of call before going on to her office was number 5 Murphy's Mews which is situated in the seedier part of *Chelsea* and inhabited by some of the most dubious characters in London" (P.G.Wodehouse).

Современный путеводитель по Лондону создает несколько иное представление о Челси, недвусмысленно поясняя, каким образом он стал престижным адресом:

"The atmosphere is of course world-famous simply as "Chelsea", a word that means a Bohemian way of life in clothes that are not those of ordinary men; a world of beards, pubs, art, junk-shops and studios, of private lives the irregularities of which tend to cease to be private owing to the flamboyant and penetrating articulateness of those who lead them: artists and writers. Chelsea's aura of exotism often tinged with scandal still survives through the borough. Artists are still scattered through Chelsea but it has long since ceased to be available as domicile for the impoverished artist. SW 3 is and has long been a most fashionable address, and the poor have been squeezed out way west beyond the World's End pub; business has moved in its inexorable drive westwards, and house values have leaped upwards. The characteristic smell of Chelsea is now that heady, indefinable

zest of money, and the characteristic noise the swish and bang, no longer of the artist's brushes or chisels, but of the interior decorators converting yet another of the pretty-plain bijou terrace houses into a modern residence for a stock-broker, bright as a money-box, with superb plumbing and full central heating" (D.Piper).

Круг расширялся постепенно, по мере того как разбогатевшие торговцы и предприниматели селились на его границах и способствовали, в основном за счет повышения квартирной платы, увеличению статуса новых районов. Иногда, впрочем, такие районы приобретали известность благодаря особым обстоятельствам, как, например, в случае с Блумсбери, причиной популярности которого, помимо знаменитой "Блумсберийской группы", была близость Лондонского университета и Британского музея с его библиотекой, привлекавшей множество творческой интеллигенции, в том числе и из-за границы, особенно из Германии, перед второй мировой войной.

Возвращаясь к 20-м годам, следует сказать, что представители upper middle-class почти никогда не селились к югу от Темзы, за исключением некоторых особенно привлекательных пригородов, как Гринвич, Далидж или Ричмонд.

В 1900 г. районы Излингтон, Клеркенуэлл, Сауторк, Ламбет считались рабочими районами, хотя в отдельных местах, на красивых улицах, сохраняющих еще облик XVIII в., жили представители деловых кругов и профессиональной интеллигенции, особенно в Кенсингтоне, Баттерси и Примроузхилл. Выбор местожительства во многом определялся профессией. Хотя банкиры уже давно не жили в Сити - районе, который (в особенности вблизи Английского банка) практически перестал быть жилым, юристы по-прежнему работали и жили в средневековых Иннах, тогда как врачи работали и жили на Харли-стрит. В настоящее время на Харли-стрит находятся только приемные известных врачей, тогда как живут они в других местах, выбор которых определяется их известностью и материальным положением:

"Sir Lancelot seemed to live in some style. A pretty Italian maid in a frilly apron took my overcoat and he appeared himself to lead me upstairs to the study of his *Harley Street house*. These days you don't expect to find consultants living in Harley Street, of

course, any more than you expect to find bankers dossing down in the City. In fact, from the brass plates clustered round the door-posts like cottage roses you can tell that those tall elegant receptionists are all shared among several chaps. But Sir Lancelot maintained that no surgeon could possibly remain a gentleman and live in *Wimbledon*" (R.Gordon).

"Though admittedly he'd become chummier since reaching StSwithin's consulting stuff and assuming all the trappings of a rising young London surgeon - a new Alvis, a plate in *Welbeck Street*, a nice wife, a blotter on half-a-dozen committee tables, and even a fairly disgusting disease named after him" (R.Gordon).

К рабочим районам относились также Вестбоурн-парк, Сомерс-таун, Виктория и Бетнел-грин. Адрес в Бетнел-грин означал, например, столь низкую ступень общественного положения, что назвать его в "порядочном" обществе было просто неприлично. Обитатели Белгрейвии и Мэйфера не могли даже вообразить себе, что какая-то жизнь может идти за пределами того замкнутого круга, в котором они существовали:

"Who are his people?" she continued, when the protégé's name had been given her. 'His mother lives at Beth' - Lucas checked himself on the threshold of what was perhaps a social indiscretion.

'Beth? Where is it? It sounds like Asia Minor. Is she mixed up with Consular people?' - 'Oh, no. Her work lies among the poor'.

This was a side-slip into truth. The mother of Adrian was employed in a laundry.

'I see', said Mrs. Mebberley, 'mission work of some sort'" (Saki).

Особое место на карте Лондона занимали своеобразные колонии иностранцев и выходцев из стран Британского содружества - ирландцев, индусов, пришельцев из Вест-Индии, греков, китайцев и т.д. Поскольку первые переселенцы из Ирландии прибывали в основном на строительство железных дорог, они селились около крупных железнодорожных узлов, как, например, в районах Килбурна и Сомерс-тауна, где и в настоящее время продолжают жить их потомки. Греки обосновались в Кэмпдене, по соседству с Сохо, где они в основном работают. Приезжие из Вест-Индии, находившие себе работу вначале преимущественно в автобусных кампаниях,

жили у автобусных парков в Брикстоне. И среди неанглийского населения если не классовое, то имущественное расслоение всегда давало себя знать. Так, беднейшее еврейское население располагалось в Уайтчепле, тогда как состоятельные семьи жили в Сейнт-Джонз-Вуд, Хэмпстеде и особенно в Голденз-грин.

Остальные районы Лондона, как уже говорилось выше, имели какие-то свои индивидуальные черты, которые делали их привлекательным местопребыванием для определенных социальных групп. Любопытное явление представляет собой в этом отношении Сохо, характеристика которого, например, у Голсуорси во многом совпадает с информацией современного путеводителя:

"Of all quarters in the queer adventurous amalgam called London, Soho is perhaps less suited to the Forsyte spirit. 'So-ho, my wild one!' George would have said if he had seen his cousin going there. Untidy, full of Greeks, Ishmaelites, cats, Italians, tomatoes, restaurants, coloured stuffs, queer names, people looking out of upper windows it dwells remote from the British Body Politic" (J.Galsworthy).

"Even for many Londoners Soho has only two connotations: a place where one eats at a continental restaurant after the theatre; or, involved in a head-line, a signal of a news story in which crime of a generally sleazy or vicious nature is featured. It is in fact a weird, anomalous, and archaic area, and can be, for those involved in its inner jungle life, a dangerous one. It is the centre of the drinking club and strip-tease business, junkies and drunks lie about it, heroin is consumed; girls at a price still signal with a flash of teeth from upper windows, and from time to time guns go off"<sup>16</sup>.

Настоящее описание - всего лишь попытка в самом общем виде охарактеризовать Лондон в начале текущего столетия. Не оставляет никаких сомнений, что Лондон сегодняшнего дня во многом изменился. Однако современная картина не будет понятна без ретроспективного рассмотрения, не говоря уже о том, что некоторые районы сохраняют свой облик почти неизменным:

"Mayfair itself has no official definition of being a postal district or borough. It is of course postally and positively part of W.I, the most aristocratic part of W.I, in fashion at least, if no

longer so, conclusively so in pintage of blue blood. Mayfair is glamour, its name synonymous all over the world with high life, and much of it still residential though the residences are mostly flats or hotels now, and the individual mansions shrink to the fabulously priced minute mews houses. Mayfair is still certainly expensive, the most smart in London"<sup>17</sup>.

Сделанные нами наблюдения имеют своей целью привлечь внимание к до сих пор не изученному аспекту вертикального контекста, без которого понимание произведений английской литературы было бы неполным и недостаточным. Представляется, что создание карты Лондона с учетом сделанных здесь наблюдений явилось бы значительным вкладом как в филологическую теорию в плане дальнейшего изучения вертикального контекста, так и в практическую деятельность всех, кто связан с изучением и преподаванием английского языка.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Шамиро А. Действие происходит в Москве. М., 1988.

<sup>2</sup>Тургенев И.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 4. С. 33.

<sup>3</sup>Там же. М., 1962. Т. 8. С. 303.

<sup>4</sup>Там же. М., 1962. Т. 6. С. 202.

<sup>5</sup>См.: Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. М., 1976. С.

102.

<sup>6</sup>Писемский А.Ф. Собр. соч. Т. 3. СПб., 1910. С. 329.

<sup>7</sup>См.: Итченко Н.К. Топонимы в языке и речи. Канд. дис. М., 1985.

<sup>8</sup>Piper D. The Companion Guide to London. London, 1970. P. 84.

<sup>9</sup>Nicolson H. Some People. London, 1927. P. 30.

<sup>10</sup>Priestley J.B. The English. London, 1973. P. 26.

<sup>11</sup>Mikes G. How to Be an Alien. London, 1960. P. 74-75.

<sup>12</sup>Piper D. Op. cit. P. 82.

<sup>13</sup>Christie A. An Autobiography. London, 1978. P. 67.

<sup>14</sup>Clark K. Another Part of the Wood. London, 1974. P. 22.

<sup>15</sup>Лингвострановедческий словарь. Великобритания. М., 1978.

<sup>16</sup>Piper D. Op. cit. P. 52.

<sup>17</sup>Piper D. Op. cit. P. 75.

## ГЛАВА IV.

### АНТРОПОНИМИЯ В СОСТАВЕ ВЕРТИКАЛЬНОГО КОНТЕКСТА АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Изучение собственных имен имеет свою долгую историю. Имена подвергались рассмотрению в трудах ученых-филологов в самых разнообразных аспектах, и результаты проделанной работы в виде монографий, статей, научных докладов представляют собой значительный вклад в развитие филологической науки вообще. Объектами рассмотрения служили теория имени собственного, вопросы происхождения и истории антропонимов, особенности их функционирования в различных общественных сферах, проблемы перевода антропонимов на другие языки и т.д.

В нашу задачу входит рассмотрение имен собственных как часть вертикального контекста художественного произведения. Разделяя мнение В.С.Виноградова, что собственные имена представляют собой разновидность реалий<sup>1</sup>, мы находим необходимым уделить им особое внимание, поскольку наряду с топонимами они являются неотъемлемой частью характеристики литературного персонажа. Имя и фамилия персонажа существенно дополняют информацию о нем, которая содержится в описании не только его внешности, поведения, черт характера и т.д., но и его происхождения, социального положения и т.д.

Подобно топонимам, антропонимы, несмотря на большое количество исследований, посвященных их функционированию в литературно-художественном произведении, часто остаются за пределами читательского внимания. Читатель, как правило, останавливается на имени и фамилии персонажа только в том случае, если автор привлекает к ним внимание тем или иным способом, давая персонажу, например,

какое-либо "значащее" имя или имя, выделяющееся своей необычностью. Но и в последнем случае читатель едва ли будет склонен задать себе вопросы: в чем именно необычность имени и почему оно необычно, почему именно этот, а не другой персонаж должен быть наделен необычным именем. Давая имя своему персонажу, автор может дать волю своему воображению и руководствоваться в выборе имени какими-то личными соображениями, не имеющими никакого отношения к реальному положению вещей, как, например, в следующих случаях:

"I sent him to fetch Ogden's tutor. His name is Broster - Reggie Broster. I always think of him as Reggie. *He's one of the Nature's Reggies*. Such a kind, honest face" (P.G.Wodehouse).

"At the instigation of his publisher he had discarded the baptismal Augustus and taken the name of Mark. Women like a name that suggests some one strong and silent, able but unwilling to answer questions. *Augustus merely suggests idle splendour*, but such a name as *Mark Mellowkent*, besides being alliterative, *conjures up a vision of some one strong and beautiful and good*, a sort of blend of Georges Carpentier and the Reverend What's-his-name" (Saki).

Несомненно, ассоциации, вызываемые именем Mark Mellowkent, являются плодом воображения автора, и бесполезно поэтому было бы доискиваться до каких-либо аналогий между именем данного персонажа и именем известного боксера или духовного лица. Хотя безусловно заслуживает внимания само по себе намерение издателя способствовать популярности автора у определенных кругов читающей публики за счет изменения его фамилии на более звучную и к тому же ассоциирующуюся (в представлении издателя) с фамилиями людей, которые пользуются наибольшей известностью в момент написания книги, например известного спортсмена и известного проповедника.

В нижеследующем описании персонаж сам признается в неспособности объяснить произвольный выбор имен, которыми он в силу самому ему неизвестных соображений наделает совершенно незнакомых ему людей:

"There were two of them, no more. In response to our urgent appeal for assistance against armed bandits, the Majesty of the Law had materialized itself in the shape of a stout inspector

and a long lean constable. Mentally I had named them *Bones* and *Johnson*. I do not know why, except that they seemed to deserve it" (P.G.Wodehouse).

В отдельных случаях наоборот, авторы могут очень подробно мотивировать выбор имени персонажа, связывая его с биографией последнего, особенностями характера, семейными традициями и отношениями. Так, например, М.Дрэбл посвящает всю первую страницу романа "Jerusalem the Golden" обсуждению имени своей героини Клары. И это не случайно, поскольку восприятие самой Klarой, ее родными и друзьями ее имени дает сразу же ключ к пониманию ее характера и отношений между ними.

Чаще всего, однако, случается так, что мотивировка, обоснование выбора того или иного имени содержится в тексте, будучи более или менее прямо или косвенно выражена, и ее восприятие читателем зависит от объема фонового знания, которым он располагает.

Иногда восприятие такого рода информации не составляет особого труда, так как факты, на которых основан выбор имени, достаточно очевидны, например:

"His baptismal register spoke of him pessimistically as *John Henry*, but he had left that behind with the other maladies of infancy, and his friends knew him under the front-name of *Adrian*" (Saki).

Даже малоосведомленному относительно английских имен читателю совершенно ясно, что *John Henry* значит более обыкновенно, более скромно, чем изысканное *Adrian*. Поэтому понятны причины, которыми руководствуется персонаж, изменяя свое имя с целью преуспеть в обществе.

В нижеследующем отрывке уже несколько более затруднительно понять "неуместность", "несообразность" имени мальчика, поскольку само имя и сопровождающий его комментарий требуют специальных знаний для правильного их восприятия:

"He was the town naughty boy all right, and it was incongruous that he should have been named *Wesley*. There was not the slightest sign in his behaviour of any strict Methodist upbringing" (James Herriot).

Чтобы понять, почему *Wesley* - едва ли подходящее имя для подростка, превратившегося в городского хулигана,

читатель должен быть знаком хотя бы в общем виде с методистским направлением английской церкви, одним из основателей которого стал Дж.Весли и для которой ведущими были идеалы благочестия и строгой морали.

Специальные знания, но только уже несколько в другом роде, требуются для понимания и такого имени, какое мы находим в нижеследующем отрывке:

"Peter Pigeoncote was never able to understand why *Mrs Consuelo van Bullton* who stayed with them in the spring, always carried two very obvious jewel-cases with her to the bathroom, explaining them to any one she chanced to meet in the corridor as her manicure and face-massage set" (Saki).

Персонаж с таким именем - несомненно богатая американка, по имени реально существовавшей Консуэло Вандербильд, ставшей в конце прошлого века герцогиней Мальборо. Фамилия же *van Bullion* одновременно свидетельствует о состоятельности и родовитости.

В следующем отрывке как имя персонажа, так и сопровождающий его комментарий представляют еще большую трудность для понимания, так как здесь речь идет уже не о каком-то частном случае, а об определенных тенденциях в обществе, где выбор имени определяется принадлежностью к той или иной социальной группе: "Her name was *Amabel*; it was the vicar's one extravagance" (Saki).

Казалось бы, почему должен считаться экстравагантностью со стороны деревенского священника выбор для своей дочери несколько, может быть, необычно звучащего имени. Если *Florinda* считалось слишком изысканным именем для горничной, то *Amabel* звучало чересчур претенциозно для дочери священника: ей гораздо больше подошло бы простое имя, такое, как: Jennie, Nellie, Jane, Norah, Alice или, может быть, имя с библейскими ассоциациями как более соответствующее ее положению.

Ситуация с именами и фамилиями персонажей оказывается иногда настолько сложной, что недостаточно осведомленный читатель может вывести совершенно превратные заключения относительно авторского замысла. Примером служит ситуация с фамилией персонажа в одном из романов П.Г.Вудхауса:

"I want to have a few words alone with this-this-wassyourdam-name?" he demanded, addressing Archie for the first time.

'I told you, father. It's Moom.'

'Moom?'

'It's spelt Moffam, but pronounced Moom.'

'To rhyme', said Archie, helpfully, 'with Bluffinghame'" (P.G.Wodehouse).

Читателю, не обладающему адекватным фоновым знанием, может показаться, что здесь имеет место намерение со стороны автора развлечь читателя явной нелепостью, вполне соответствующей всему характеру книги: смешной персонаж, все поступки которого в высшей степени нелепы, должен и фамилию тоже иметь смешную. Однако на самом деле П.Г.Вудхаус данным фактом типизирует характерную для многих аристократических фамилий Англии особенность - разницу между фактическим произношением и произношением, вытекающим из написания. Не говоря уже об аристократии, большинство семей, ведущих свою родословную из глубины веков, имеют тенденцию к произношению (и написанию) своих фамилий и имен самым неожиданным способом. Литературные произведения содержат множество примеров, подобных следующему:

"Are you by any chance Miss Dawick?"

'You must be Edmund Cornhill!'

'How did you know that?'

'Because you pronounced my name properly. Hardly anyone says Doik: they say Daywick of Darwick" (Elizabeth Jane Howard).

Особенность произношения английских фамилий находит отражение в словаре произношения Джоунза, где собственные имена часто сопровождаются комментариями такого типа:

"Harewood 'ha:wud, 'h wud

Note. - The Earl of Harewood pronounces 'ha:wud and his house is called 'ha:wud 'haus. Other people with the surname *Harewood* pronounce 'h wud".

Комментарий может сопровождать подобные имена не только в словарях и справочных пособиях:

"His (Marquess of Cholmondley's) family name was pronounced 'Chumley' - on the same logic that Mainwarings are

called 'Mannerings', Cokes 'Cooks', Menzies 'Mingies' and the Leveson-Gowers 'Looson-Gores'<sup>2</sup>.

Необычное написание или произношение как аристократическая черта часто представляется особенно привлекательным для людей, желающих придать себе значение и вес в обществе. Отсюда нередко нарочитое изменение в написании обычных, широко распространенных имен, как, например, Smith: Smithe, Smythe и даже Psmith у того же П.Г.Вудхауса.

Орфографические аномалии как признак родовитости часто включают также удвоение согласных, что служит предметом насмешки у того же автора:

"Sir Jasper ffinch-ffarowmere, Bart.', he read.

The name was strange to him. 'Sir Jasper Finch-Farrowmere?', said Wilfrid.

'ffinch-ffarowmere', corrected the visitor, his sensitive ear detecting the capital letters" (P.G.Wodehouse).

В приведенном случае обыгрывается еще одна деталь, а именно двойная фамилия персонажа. A double-barrelled name или a name with two halves также служит признаком родовитости. О том, в какой мере двойная фамилия служит увеличению престижа ее обладателя и о той чувствительности, с какой люди воспринимают подобные тонкости, говорит эпизод, о котором автору настоящей книги пришлось услышать от непосредственного его участника. В одну из паблик скаулз поступает на работу новый преподаватель. Представляясь своим коллегам в начале учебного года, он называет себя Эдвард Смит. По прошествии некоторого времени он замечает, что коллеги, обращаясь к нему, называют его мистер Эдвард-Смит. Они, не задумываясь, образуют из имени и фамилии двойную фамилию, руководствуясь, видимо, теми соображениями, что вряд ли в их привилегированном учебном заведении мог быть принят на работу просто некий "мистер Смит".

"Простые", хотя и подлинно английские имена оказываются недостаточно "благородными" или "аристократическими" в определенных общественных кругах. Некоторые из них по каким-то трудно выясняемым причинам приобретают особенно отрицательные коннотации. Интересным примером может служить здесь фамилия Хиггинс, которая для советского чи-

тателя ассоциируется в первую очередь с героем пьесы Б.Шоу "Пигмалион". Почему эта фамилия должна производить столь неблагоприятное впечатление на персонажа из романа М.Иннеса "The New Sonia Wayward?". Посторонняя женщина явно "не его круга", принимая его за своего знакомого, обращается к нему с оскорбительными замечаниями. Замечательно, что как в момент неприятного столкновения, так и впоследствии, при воспоминании о нем, самое большое негодование персонажа вызывает обращение к нему этой особы: "Генри Хиггинс". Даже при воспоминании об этом инциденте его задевает не столько оскорбительное обвинение, сколько само по себе имя, которым его наделяют:

"I don't even know your aunt. We couldn't conceivably move in the same circle; and I am not Henry Higgins!"

He very properly much resented being taken for some unrefined person called Higgins - and being by implication involved, moreover, in some web of squalid criminal suspicious and petty frauds".

"And then she had addressed him as Henry Higgins. Petticate recalled vividly how extremely offensive he had found the plebeian association of that".

Очевидно, имя Генри утратило свой престиж от частого его употребления в низших слоях общества, где оно к тому же приобрело специфическую форму произношения 'Enry и стало чуть ли не нарицательным - олицетворением обыденности и заурядности. То же самое относится и к весьма распространенной фамилии Хиггинс 'Iggins. Наделить своего утонченного персонажа таким именем было со стороны Б.Шоу проявлением явной иронии по отношению к нему.

Автор развлекательной, но в то же время полной тонких и верных наблюдений современной английской жизни "Book of Snobs" обобщает ситуацию с фамилиями следующим образом, подтверждая вышесказанное:

"About surnames: ordinary, simple, honest surnames are always good. Smith, Thomas, Jones could not be improved upon. What most people do, however is to try to improve upon them. In spite of what I have just said, not all these efforts must be deemed unsuccessful. Genteel, or simply different spellings of such names are - I am surprised to report - quite acceptable. Smythe is all right. Double-barrelled names still tend to be regarded as faintly

unambiguous. Names like Barrington-Smith or Whitfield-Jones or Shackleton-Brown are not bad at all" (The Duke of Bedford's Book of Snobs).

В связи с двойными фамилиями имеет место и противоположная тенденция, примером которой может служить факт превращения Энтони Веджвуд-Бенна в Тони Бенна в расчете на "демократизацию" имени, которая должна способствовать успеху в его политической и общественной деятельности.

Прежде чем обратиться к рассмотрению роли антропонимов в вертикальном контексте конкретного произведения, необходимо остановиться подробнее на реальном их функционировании. Поскольку целью настоящей работы является дать лишь общее представление об антропонимах как одной из частей вертикального контекста, здесь не делается попытки каким-то образом разграничить и систематизировать материал, например рассмотреть отдельно имена, фамилии и прозвища. Безусловно, такое рассмотрение, особенно в диахроническом плане, должно было бы принести интересные результаты и во многом способствовать пониманию современного употребления антропонимов в художественной литературе. Так, например, читатель, осведомленный о популярности прозвищ в определенных кругах английского общества, в особенности в начале века, и об источниках их возникновения, не разделял бы недоумения колониальных родственников одной английской семьи в рассказе М.Спарк по поводу необычных имен, которыми ее члены наделяли друг друга:

"The du Toits did not quite follow the drift of Daphne's letters from England when she read them aloud, herself carried away by the poetry of the thing. 'Rat', she would explain, 'is Henry Middleton, Molly's husband. He's in the navy...'

'Doesn't he treat her right, then?'

'He adores her actually', said Daphne, using the infectuous phraseology of the letters from England.

'Why does she call him a rat, then?'" (M.Spark).

Прозвище Rat заимствуется в данном случае из "The Wind in the Willows", где Rat, Ratty - чрезвычайно симпатичное, дружелюбное существо, никак не ассоциирующееся с обычным значением слова Rat в применении к человеку: a low, worthless disloyal man.

Небезынтересно было бы также и специальное исследование имен и фамилий вместе с титулами и другими формами обращения. Сами по себе исследования форм обращения, предпринятые за последнее время<sup>3</sup>, приводят к мысли, что включение в них имен и фамилий могло бы послужить дальнейшей разработке этой в высшей степени интересной проблематики, особенно когда речь идет об использовании форм обращения в литературно-художественном произведении.

Примером того, насколько важным для понимания является соотношение имен, титулов и форм обращения, служит ситуация в романе А.Троллопа "The Duke's Children". Молодая американка, незнакомя с обычаями английской аристократии, спрашивает сестру своего поклонника, известного ей только как "лорд Силвербридж", его имя и с удивлением слышит в ответ: "I suppose it must be the same as our father's, but we call him Silverbridge". Странная на первый взгляд ситуация становится понятной, если читатель знает о существовании обычая обращаться лично и отзываться о лице, имеющем титул (будь это родной сын или брат), не по имени, но употребляя титул данного лица. Так, например, у П.Г.Вудхауса леди Констанс говорит своему брату о его сыне и своем племяннике, называя последнего *your son Bosham*, а не *your son Peter* или *your son Michael*, поскольку его титул как старшего сына и наследника графа Эмсворта - виконт Бошэм. П.Г.Вудхаус специально привлекает внимание к подобной путанице в фамилиях одной и той же семьи, вызывающей недоумение у недостаточно осведомленного читателя:

"The curse of English life, the thing about it that makes strangers put straws in their hair and pick at the coverlet, is, of course, the fact that the best type of father so often has sons with totally different names. You get the Earl of Thingummy, for instance. So far, so good. But his heir is Lord Whoosis, and if his union has been still further blessed, the result will be anything from the Hon. Algernon Whatsit to the Hon. Lionel Umph" (Quick Service).

Положение, когда члены семьи оказываются в неведении относительно имен своих ближайших родственников, не является чем-то исключительным и распространяется не

только на аристократию, хотя в разных общественных слоях это обстоятельство может быть обусловлено разными причинами. Вот пример отношения к употреблению имен, наблюдаемого у представителей lower middle class:

"She liked Christian names, she like those who used them as a sign of easy inclusion and intimacy, but to her the use of a name remained a proclamation, an event. She was not accustomed to names. Her parents, friendless, respectable, disconnected, used surnames only; and they spoke of each other, when addressing the children, as 'your father' or 'your mother'. They never, to each other, used any form of address or even courtesy. If in sight of each other, they would look at each other and speak; when not in sight they would merely raise their voices. Their names, whenever she heard them, took her by surprise, her mother was called May and her father was called Albert, but the names were the names of strangers" (M. Drabble).

Таким образом, для родителей употребление личных имен означает выход за пределы свойственных их классу предрассудков. Для них назвать друг друга по имени - значит как-то обнаружить, если не обнажить себя, допустить непозволительную интимность. Для их молодой образованной дочери употребление имен - это, наоборот, символ раскрепощения, освобождения не только от семейных уз, но и от всей тяготящей ее морали класса, из которого она происходит. Неудивительно поэтому, что Клара находится как бы под обаянием имен и людей, свободно их употребляющих, судя по тому, как часто ее мысль обращается к этой теме.

В настоящее время использование имен в качестве формы обращения стало в высшей степени распространенным среди всех классов общества. Кроме того, имена оказываются, как и прежде, подверженными влиянию различных социальных факторов. В силу этих причин представляется небезынтересным привести несколько наблюдений относительно их выбора и употребления.

Так, например, существует ряд имен, которые пользуются популярностью у всех без исключения классов и общественных групп: John, Michael, Anthony, Peter, Richard, Anne, Mary, Joan, Katherine, Mark, Edward, William и др. Вместе с тем есть имена, обычно ассоциирующиеся с высшим обществом, т.е. пользовавшиеся некогда популярностью у предста-

вителей привилегированных классов, и хотя многие из них можно считать вышедшими из употребления, они по-прежнему сохраняют коннотации изысканности и претенциозности: Algernon, Claude, Eustace, Egbert, Brenda, Cynthia, Reginald и др. Характерно, что, еще будучи в моде, эти имена уже имели отчетливо выраженные коннотации либо помпезности, тяжеловесности, либо чрезмерной изысканности, изощренности. Это дает возможность Саки в характеристике своего персонажа удачно сочетать пышность имени с напыщенностью, свойственной носящему его лицу:

"Egbert was one of those men who have no small talk, but possess an inexhaustible supply of the larger variety. In whatever society he happened to be, and particularly in the immediate neighbourhood of an afternoon tea-table, with a limited audience of womenfolk, he gave the impression of someone who was addressing a public meeting, and would be happy to answer questions afterwards. A suggestion of gas-lit mission-halls, wet umbrellas, and discreet applause seemed to accompany him everywhere" (Saki).

Что касается имен, типичных для middle и особенно lower middle class, то здесь мода на имена отличается еще меньшим постоянством, в особенности под влиянием кино и телевидения. Долгое время здесь являлись традиционными имена Альберт и Артур, которые в настоящее время почти вышли из употребления.

Интересна сама история употребления имени Альберт на протяжении последних полутора столетий. Первоначально оно приобрело популярность как имя аристократическое, по имени принца Альберта, супруга королевы Виктории. Постепенно оно перешло в низшие классы. Любопытным оказалось употребление двух уменьшительных имен от Альберт, которые стали развиваться по двум противоположным направлениям: Берт (Bert) получило распространение среди lower middle class и в рабочей среде, тогда как Берти (Bertie) употреблялось преимущественно в высших слоях общества, будучи "домашним" именем Эдуарда VII. Кстати, обычай давать имена, следуя примеру королевской семьи, в настоящее время изжил себя. Если в 30-е годы многих девочек называли еще Элизабет и Маргарет, то теперь имена детей в королевской семье уже не определяют моду.

Как уже говорилось, влияние кино и телевидения на выбор имен очень велико, поэтому имена звезд экрана, как и персонажей популярных фильмов, получали и продолжают получать широкое распространение (Marilyn, Shirley, Marlene, Samantha и др.). Однако и здесь имеет место своеобразное расслоение: имена театральных персонажей считаются более престижными, так как публика, посещающая театры, ставит себя в культурном, а следовательно, и в общественном плане выше телезрителей, поэтому Wendy (Peter Pan and Wendy) считается более изысканным, чем Shirley (по имени актрисы Shirley Temple).

Стремление к изысканности, особенно у представителей lower middle class, очень часто является определяющим при выборе имени:

"If it's a girl we must have Mary as one of the names. But not the first name, it's too ordinary. Thomas, if it's a boy," she said, "after my uncle. But if it's a girl I'd like something fancy for a first name. What about Dawn?", she said" (M. Spark).

Популярность того или иного имени может определяться как симпатиями и антипатиями, преобладающими в обществе в какой-то момент, так и более глубокими, имеющими общественно-исторический характер причинами. Например, при неизменной распространенности употребления старых библейских имен (Adam, Eva, Sarah, Jacob и др.) имя Enoch, ассоциирующееся с Enoch Powell - именем человека, возбудившего общую неприязнь своими расистскими взглядами, стало непопулярно. Примером действия более глубоких причин может служить выход из употребления в период 20-40-х годов таких женских имен, как Эдит, Агнес, Агата. Модные в начале века, они стали ассоциироваться с "эдуардианскими тетушками" (Edwardian aunts). Многие молодые девушки, носившие эти имена, потеряв женихов и возлюбленных в первую мировую войну, оказались осужденными на одинокую жизнь и стали в известном смысле символами обреченности, одиночества, отсутствия семейных радостей. Неудивительно, что последующее поколение стало искать в именах более жизнерадостные ассоциации.

Приведенные сведения при всем их поверхностном характере красноречиво свидетельствуют о том, что дело с

именами обстоит совсем не так просто, как могло бы показаться на первый взгляд.

Гораздо больше сложностей возникает при обращении к произведениям художественной литературы, где на реально существующие факты накладывается еще целый ряд обстоятельств, связанных с реализацией авторского замысла. Примером своеобразного использования автором имен может служить анализ имен персонажей в романе И.Во "Мерзкая плоть". Роман вышел в свет в 1930 г. и имел много общего с первым романом И.Во "Упадок и разрушение". Биограф И.Во Кристофер Сайкс характеризует оба эти произведения следующим образом:

"The two novels are similar in that they chiefly concern the fashionable world of Mayfair and the hysterical fooleries of the Bright Young things. Both are anarchic in intention and effect. Both show a sustained brilliance of invention and both are uproariously funny. Inevitably they are linked together, but they show interesting contrasts"<sup>4</sup>.

Многие персонажи встречаются в обоих романах - это Lady Circumference, Mrs Best-Chetwynde, Peter Pastmaster, Sir Humphrey Maltravers, Miles Malpractice и некоторые другие. Отдельные герои, будучи достаточно подробно охарактеризованы в "Упадке и разрушении", только упоминаются в "Мерзкой плоти", создавая аллюзивный фон для развития действия и появления новых персонажей.

Для характеристики своих образов И.Во не всегда пользуется всем комплексом изобразительных приемов, т.е. описанием наружности, общественного положения, образа жизни и пр. Немалая роль отводится на первый взгляд малозначительным деталям, среди которых выделяются имена, являющиеся нередко единственным ключом к пониманию образа.

Одним из "интересных контрастов", о которых говорит Кристофер Сайкс, имеющих большое значение при выборе имен персонажей, является контраст между вымыслом и реальностью: "... and it is not difficult to understand that the contrast is in large part due to the fact that whereas in Decline and Fall the author frequently has to rely on invention alone in Vile Bodies there is the expression, even some of the wildest of its farce, of experience"<sup>5</sup>.

И.Во имел обыкновение заимствовать имена для своих персонажей у реально существовавших личностей, как, например, Fagan, Philbrick, Grimes в "Упадке и разрушении" или Archie Schwert в романе "Мерзкая плоть".

Эту особенность И.Во отмечает его биограф:

"He often borrowed existing names for his characters; one reason, so he once told me, was that English names are so difficult to invent"<sup>6</sup>.

Поскольку в романе присутствует сочетание реальности и вымысла, имена могут иногда приобретать совершенно фантастическое звучание. Задача читателя здесь оказывается очень сложной: понять, в чем смысл имени, определить, какую роль вымысел и жизненная правда играют в создании достоверного, узнаваемого образа.

Персонажей романа можно разделить на две группы: Bright Young Things, находящиеся в центре внимания автора, и все остальные, в основном представители старшего поколения, чье поведение, образ мыслей, поступки составляют как бы фон, на котором, как в калейдоскопе, мелькают, мечутся Bright Young Things. Среди персонажей старшего поколения выделяются два премьер-министра: сэр Джеймс Браун, лидер находящейся в начале романа у власти партии консерваторов, и достопочтенный мистер Аутрейдж, лидер оппозиции его величества. Характерно, что автор на протяжении всего романа нигде не говорит о его принадлежности к какой-то определенной партии, называя его только Last week's Prime Minister или The Leader of his majesty's opposition. Таким образом, само слово "оппозиция" утрачивает свое конкретное значение и оба политических деятеля как бы отождествляются. Недаром остальные персонажи романа то и дело спорят, кто же на самом деле сейчас глава правительства. Никакой отдельной характеристики, сколько-нибудь индивидуализирующей этих действующих лиц, мы не находим. О сэре Джеймсе Брауне читатель имеет очень скудную информацию, получаемую из уст другого эпизодического лица - официанта в отеле "Шепард".

"Sir James Brown, Bart. A very nice gentleman, so I've been told. Conservative, I've heard said. Gloustershire they come from I think".

Источник информации описывается в данном случае как *hard of hearing and partially blind*, что явно имеет целью подвергнуть сомнению достоверность сообщаемых сведений и сделать личность сэра Джеймса еще более расплывчатой и неопределенной. Читатель знает только, что он - премьер-министр, временно занимающий резиденцию на Даунинг стрит, 10, с женой, четырьмя дочерьми и сыном.

О достопочтенном мистере Аутрейдже читателю известно еще меньше. Его титул *the Right Honourable* мог иметь различное происхождение, поскольку на приставку *Right Hon* к своему имени имеют право лица, занимающие или занимавшие определенный пост в правительстве (члены кабинета министров) и младшие отпрыски аристократических семейств. Хотя И.Во характеризует обоих персонажей как опытных ораторов, особенно мистера Аутрейджа ("*Oh, for words, words! That massed treasury of speech that was his to squander at will, to send bowling and spinning in golden pieces over the floor of the House of Commons; that glorious largesse of vocables he cast far and wide, in ringing handfuls about his constituency!*"), их речевые характеристики не содержат ничего, кроме немногих банальных повседневных фраз вроде: "*that would be delightful; I hope you slept well; forgive me if I appeared inhospitable*", etc.

Какую же роль в создании образов двух политических деятелей играют их имена? Уолтер и Джеймс - вполне респектабельные, достойные имена, хорошо звучащие в любом обществе, в любое время, единственным "недостатком" которых является их нейтральность, невыразительность, что и делает их подходящими для бесцветных личностей.

Фамилия Браун, помимо своей распространенности, имеет вполне респектабельный, консервативный оттенок звучания. С одной стороны, она служит как бы последним заключительным штрихом к портрету баронета из Глостершира, с другой - явно усиливает впечатление отсутствия всякой индивидуальности, какое и должен производить персонаж по замыслу автора.

Понимание фамилии лидера оппозиции представляет собой некоторую сложность. Само по себе значение слова *outrage* ("*an act of extreme violence or cruelty, act that shocks public opinion*") находится в явном противоречии с характе-

ром персонажа. Аутрейдж совершенно беспомощен как политический деятель, он - игрушка в руках могущественного иезуита отца Ротшильда. Малейшая попытка проявить интерес к вопросам политики или государственной власти обнаруживает его полную некомпетентность. Такова, например, его реакция на упоминание собеседником возможности войны:

"What war? Nobody said anything to me about a war. I really think I should have been told. I'll be damned, 'he said defiantly, 'if they shall have a war without consulting me. Well, hang it all, if no one wants it, who's going to make them have it?"

Его фамилия звучит насмешкой над "лидером оппозиции", который ничего не может противопоставить своим политическим противникам, кроме вызывающе звучащего имени. Отец Ротшильд представляет собой карикатурное изображение иезуита, основанное на представлении, обычно имеющемся у широкой публики, о деятельности этого ордена. Вездесущий и всеведующий человек, он имеет неограниченное влияние в правительственных кругах и постоянно плетет сети интриг, не гнушаясь шпионажем. Его фамилия представляет собой двойной контраст: с одной стороны, имеется налицо явная несовместимость фамилии Ротшильд (название крупнейшего в Европе банкирского дома, олицетворяющее богатство и влияние) и принадлежности к ордену иезуитов (требующего от своих членов полного подчинения и отсутствия материальных интересов); с другой стороны, он богат и влиятелен, как Ротшильды, и в то же время таинствен и двуличен, как подлинный иезуит.

Особого внимания заслуживает с точки зрения выбора имени лорд Метроленд. В романе "Упадок и разрушение" он предстает перед читателем как сэр Хамфри Мальтраверс - министр внутренних дел. Несмотря на вполне аристократическое имя, происхождения он весьма скромного и получил право именоваться "сэр" в вознаграждение за свою активную общественную деятельность:

"He told of his early life, of a family of nine living in two rooms, of a father who drank, of a mother who had fits, of a sister who went on the streets, of a brother who went to prison, of another brother who was born a deaf mute. He told of

scholarships and polytechnics, of rebuffs and encouragements, of a University career of brilliant success and unexampled privations".

Такое противоречие между именем и биографией политического деятеля заставляет сомневаться в подлинности имени, поскольку биография могла быть вымышленной ловким политиком, играющим роль человека "из народа", который прошел трудный "путь наверх". В конце романа сэр Хамфри добивается пэрства и становится виконтом Метроленд - вполне подобающий титул для новоявленного лорда. Как известно, издавна существующие титулы обычно включают название земельных угодий владельца, полученных им некогда вместе с титулом. Титул виконта Метроленд явно свидетельствует о том, что виконт принадлежит к аристократии новейшей формации: Metroland ассоциируется, с одной стороны, с metropolitan (metropolitan area - the area or region including a large city and its suburbs - никак не может являться чьей бы то ни было частной собственностью), с другой стороны, явная ассоциация со словом metropolis (the most important city of a country or region. It is usually the one in which the government is carried on), недвусмысленно указывающая на принадлежность обладателя данного титула к правительственным кругам. Неудивительно поэтому, что Марго Бест-Четвинд, вдова аристократа, невестка графа, богатая наследница своего отца, владельца сети публичных домов, не имеет ничего против того, чтобы стать леди Метроленд. Ее имя Марго, с его элегантно звучащим на французский лад, достаточно шикарно, но в то же время должно настраивать читателя на некоторую подозрительность, как и всякое модное иностранное имя. Оно вполне соответствует внешности и стилю его обладательницы:

"...like the first breath of spring in the Champs-Elysees, came Mrs Best-Chetwynde-two lizard-skin feet, silk legs, chinchilla body, a tight little black hat, pinned with platinum and diamonds, and the high invariable voice that may be heard in any Ritz Hotel from New York to Budapest".

Представители старой родовой аристократии имеют свои особые, характерные для них имена, и это часто почти единственная подробность, которую мы узнаем о них в ходе повествования. Одну из таких старых аристократок Lady Anchorage, например, читатель может представить себе, толь-

ко исходя из ее имени и описания ее лондонского особняка, причем как имя персонажа, так и описание дома способствуют созданию вполне убедительного образа:

"This last survivor of the noble houses of London was, in its time, of dominating and august dimensions and, even now, when it has become a mere 'picturesque bit' lurking in a ravine between concrete skyscrapers, its pillared facade standing back from the street and obscured by railings and some wisps of foliage, had grace and dignity and otherworldliness".

Само по себе название особняка Anchorage House и имя владелицы Lady Anchorage (по ассоциации с anchor - anything that gives stability or security) имеют отчетливо выраженную коннотацию устойчивости, солидности, надежности, сочетающуюся в то же время с призрачностью и нереальностью этого воплощения отживающего мира.

Интересен и образ полковника Блаунта. Название его поместья - Doubting Hall - говорит само за себя. Описание усадьбы отражает тот же процесс обветшания некогда роскошной резиденции, где черты прежнего великолепия сменяются чертами упадка: с одной стороны, это "A lofty Palladian facade and in front of it an equestrian statue pointed a baton imperiously down the main drive"; с другой - "ill-kept drive, dilapidated stone wall, nondescript out-buildings that had once been a laundry and bakery and brewhouse, an open space that had once been laid with gravel", etc.

Фамилия владельца звучит как подлинно "хорошая" английская фамилия старинного происхождения. В то же время в звучании ее есть нечто, отдаленно напоминающее Blimp: полковник Блимп, создание карикатуриста Дэвида Лоу, образ пожилого закоснелого в предрассудках военного, ярого тори по своим взглядам и убеждениям и упорного противника всяких перемен. Хотя полковник Блаунт у И.Во не чужд новым веяниям, черты Блимпа оказываются ему также свойственны в немалой степени.

Фамилии могут в отдельных случаях характеризовать всю семью, а также и отдельных ее членов, когда речь идет о каких-либо наследственных чертах. Так, например, один из представителей золотой молодежи носит имя Miles Malpractice. Имя и фамилия в данном случае вполне соответствуют друг другу, "Malpractice - improper treatment or culpable

neglect of a patient by a physician; criminal or overtly mischievous action; wrong doing", что вполне соответствует поведению и склонностям персонажа. В то же время Miles - звучное старое имя с историческими ассоциациями, а в сочетании имени и фамилии мы обнаруживаем намек на разложение и упадок аристократии. Мать этого персонажа - Lady Throbbing, или Fanny (уменьшительное от Francis), а тетка - Mrs. Blackwater, или Kitty (уменьшительное от Katherine). Оба уменьшительных имени часто употребляются для обозначения женщин вообще, и оба имеют вульгарные ассоциации: fanny sl. backside, Kitty - child's name for a cat fig. a mean spiteful woman. В сочетании с фамилиями (throb v.pulsate, vibrate; blackwater, murky) эти имена создают впечатление о довольно малопочтенных особах.

Большинство имен представителей золотой молодежи в романе характеризуют их как незначительных личностей: Mary Mouse, Johnnie Hoop, Eddie Littlejohn. Следует подробнее остановиться здесь на Агате Рансибл (the Hon. Agatha Runcible), образ которой наиболее детализирован на страницах романа, так что читателю известно о ней несколько больше, чем о других персонажах, в частности некоторые детали о ее семье, образе жизни, интересах. Ее приключения (эпизоды в таможне, на Даунинг стрит, 10, на автомобильных гонках) составляют вместе с приключениями главных героев Нины Блаунт и Адама Фенвик-Саймса основное содержание романа. Интересная подробность заключается в том, что Агату постоянно принимают за кого-то другого: таможенники принимают ее за контрабандистку, владелица отеля с сомнительной репутацией - за проститутку, и только скромные обывательницы, прочитав о ней в светской хронике, отзываются о ней с симпатией и сочувствием: "felt about that girl just as though it was me own daughter". Имя и фамилия этой девушки образуют любопытное сочетание, в известном смысле характеризующее ее. Само имя Агата - очень respectable и особенно популярное в конце прошлого - начале нынешнего века, вполне подходящее для графской дочери. Фамилия же ассоциируется с "Twenty-six nonsense rhymes and pictures by Edward Lear" ("And of course he invented words, like *runcible*, because he liked the sound they made: he had a runcible goose and a runcible wall, a runcible spoon and a

runcible hat, a runcible raven and even a runcible state of mind")<sup>7</sup>, т.е. с бессмыслицей, подчеркивающей бессмысленность поступков героини, цепочку нелепостей, участницей которых она является. Образ Агаты Рансибл, неотъемлемой частью которого является ее имя, служит наиболее ярким символом определенной части "потерянного поколения", которое выразительно характеризуют следующие строки: "Bereaved and uprooted and emotionally exhausted but with an entirely new freedom from convention, large sections of society spent their time in the pursuit of pleasure with a single-mindedness which marks this generation from almost every other in history"<sup>8</sup>.

Рассматривая некоторые другие образы романа, в том числе образы представителей молодого поколения, нельзя не заметить проявляющуюся в их именах склонность автора к созданию контрастов, внутренних противоречий. Так, например, Арчи Шверт (Archie Schwert) - организатор самых популярных вечеринок, привлекающих цвет золотой молодежи, носит имя, вполне соответствующее его репутации the most bogus man, Archie (от Archibald - имени в высшей степени аристократического) сочетается с иностранной фамилией Шверт, что звучит явно подозрительно: веселые вечера устраиваются им за чужой счет, в чужих домах, а в конце романа он оказывается в тюрьме как "нежелательный иностранец".

В заключение следует сказать несколько слов о Лотти Крамп (Lottie Crump) - владелице отеля "Шепард", представляющего собой в высшей степени своеобразное заведение с остатками эдуардианской пышности, нечто среднее между публичным домом и приютом для изгнанных из своих владений монархов. Как и в остальных случаях, здесь налицо противоречие между именем и фамилией: Лотти - уменьшительное от Шарлотта, имя, больше подходящее для незамужней тетушки в респектабельном семействе. С другой стороны, употребление уменьшительного имени в обращении к пожилой женщине со стороны посторонних людей способствует созданию образа совсем не респектабельной особы. Crump еще более усиливает это впечатление, ассоциируясь с crumple ("to press or crush into folds or creases, become full of folds or creases") и crumpled в значении crooked ("not honest, fraudulent, wrong"). Характерно, что большинство постояльцев

и гостей в отеле "Шепард" вообще не имеют имен, и сама владелица говорит о них и даже непосредственно адресуется к ним как Mr.What's-his-name или Mr.What-d'you-call-him или Lord Thingummy. Такая обезличенность вполне соответствует пестрой толпе, обитающей в отеле "Шепард", где экс-короли и всякого рода сомнительные личности, появляющиеся и бесследно исчезающие, находят себе приют среди "cool and uncontaminated, healing draughts from the well of Edwardian certainty".

Таким образом, мы можем убедиться, что имена представляют собой очень важную категорию вертикального контекста, пренебрежение которой значительно обедняет наше восприятие художественного произведения. Дальнейшие исследования данной категории могли бы во многом способствовать как развитию теории вертикального контекста, так и разработке практических рекомендаций, облегчающих для читателя процесс восприятия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>См.: *Виноградов В.С.* Лексические вопросы перевода художественной прозы. М., 1978. С. 94-95.

<sup>2</sup>*Lacy R. Majesty.* London, 1979. P. 233.

<sup>3</sup>См.: *Силлис Я.Я.* Семиотика форм обращения в английском и латышском языках: Канд. дис. М., 1979.

<sup>4</sup>*Sykes C. Evelyn Waugh. A Biography.* London, 1977. P. 144.

<sup>5</sup>*Sykes C.* Op. cit. P. 146.

<sup>6</sup>*Sykes C.* Op. cit. P. 128.

<sup>7</sup>*Noaks V. Edward Lear. The Life of a Wanderer.* London, 1979. P. 230-231.

<sup>8</sup>*Donaldson F. Edward VIII.* London, 1974. P. 106.

**ГЛАВА V.**  
**ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК**  
**В ВЕРТИКАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ**  
**АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

При чтении английской литературы обращает на себя внимание большое количество отдельных слов и словосочетаний на различных иностранных языках. Первое место среди этих языков несомненно занимает французский, что вполне понятно не только ввиду географической близости двух наций, но и всех особенностей их культурно-исторического развития на протяжении столетий. Проблеме взаимоотношений французского и английского языков посвящена обширная литература. При всем разнообразии исследований в данной области в ней преобладают работы, отражающие процессы, которые происходят в лексическом строе английского языка под воздействием проникновения в него французских элементов. В центре внимания исследователей оказываются заимствования, их ассимиляция в новой языковой среде, их влияние на эту среду, распространение в различных сферах употребления, стилистическая дифференциация и т.д.

Что до сих пор оставалось в стороне, не подвергаясь сколько-нибудь серьезному рассмотрению, - это восприятие французских слов и словосочетаний читателем-иностранцем, в частности советским читателем в процессе знакомства с произведениями английской литературы.

Отсутствие внимания к данной проблеме со стороны филологов приводит к пренебрежению французскими "внесениями" в тексте, отведению им роли некоего вспомогательного средства в создании речевых характеристик персонажей, главным образом иностранцев, французов по происхождению.

Не пытаясь разрешить данную проблему или даже наметить пути ее разрешения, следует все же остановиться на некоторых ее аспектах с тем, чтобы показать, насколько важ-

ной она является для понимания художественного произведения.

Как правило, студент, начинающий или, точнее, продолжающий изучать английский язык на филологическом факультете, владеет только одним этим языком. К изучению так называемого "второго" иностранного языка приступают только в 4-м семестре, и если этот второй язык оказывается немецким, испанским или шведским, то французские внесения в английский текст могут навсегда остаться для филолога-англиста чем-то таким, о чем он будет иметь лишь очень отвлеченное представление. Если же "вторым" языком оказывается французский, то и тогда путь к преодолению трудностей восприятия очень сложен. Изучающий французский язык филолог-англист сталкивается в процессе его изучения с целым рядом проблем, обусловленных спецификой самого предмета. Но даже при условии успешного овладения им полученные знания еще не дают студенту-филологу возможности судить о всей полноте значения и коннотаций французского слова, употребляемого автором (или персонажем)-англичанином.

Таким образом, если для читателя-англичанина первостепенную роль в процессе восприятия играет соотношение автор - текст, то для русского читателя оно дополняется еще одним компонентом - читатель-англичанин. Полнота восприятия может быть достигнута русским читателем, если он достаточно четко может вообразить себе реакцию читателя-англичанина, а также как этот последний воспринимает употребление того или иного французского слова, как он оценивает его. Невозможность адекватного восприятия объясняется не столько за счет разницы в степени владения языком, сколько за счет отсутствия у русского филолога-англиста соответствующего фонового знания, представления о том, каково отношение автора-англичанина и его читателя к данной языковой единице.

Чем же можно объяснить это отсутствие? Почему внимание читателя не сосредоточивается на французских внесениях и они остаются как бы за пределами собственно текста (как неоднократно случается и с диалектной речью)? С одной стороны, здесь сказывается влияние русской традиции. Общеизвестно, какую роль играл французский язык в рус-

ской культуре вообще и в русской литературе в частности с конца XVIII в. Для представителей определенных классов он являлся фактически основным, если не единственным, средством общения, в то время как для остальных владение им являлось своего рода ключом, открывающим двери в высшие общественные слои. Естественно поэтому, что французские вношения в большом объеме входят в текст художественных произведений, особенно XIX в. Причем в большинстве случаев речь идет даже и не о "вношениях" как таковых, под которыми понимаются отдельные слова или фразы, но о целых страницах текста на французском языке.

Следовательно, можно наблюдать не только вполне однозначное, четко выраженное отношение к французскому языку со стороны общества, но и огромный объем французского текста, который не может не останавливать на себе внимание читателя и должен быть так или иначе воспринят им, если целью читателя является полное понимание художественного произведения.

Что же происходит в английской литературе? С одной стороны, объем французских вношений (поскольку речь идет именно об отдельных словах и фразах, "вношение" представляется наиболее удобным определением для данного вида языковых единиц) очень невелик, а по сравнению с русской литературой можно даже сказать чрезвычайно мал, поэтому очень часто французские вношения остаются просто незамеченными читателем. К тому же содержание их оказывается нередко, особенно при поверхностном прочтении, не столь уж необходимым для понимания как основного смысла произведения, так и отдельного эпизода. Более того, авторы нередко прибегают если не к прямому переводу, то к разнообразным способам передачи французских вношений средствами своего родного языка.

Однако основная трудность состоит в том, что отношение англичан к употребляемым ими самими и их собеседниками французским словам далеко не однозначно и определяется целым рядом факторов, большинство которых социально обусловлено.

Другой причиной, объясняющей известное безразличие к французским вношениям со стороны филолога-англиста, является то обстоятельство, что большое количество француз-

ских слов и словосочетаний зарегистрированы в английских толковых словарях. Обнаруживая их там, читатель приходит к убеждению, что они, невзирая на пометы (а ситуация с пометами оказывается очень запутанной), по существу, уже не французские, а английские, и воспринимает их как таковые, не задумываясь над характером их возможных коннотаций. Однако, как показывает рассмотрение ряда толковых словарей, отношение к французским словам со стороны самих составителей этих словарей отличается крайним разнообразием и может заметно меняться с течением времени. Так, одни и те же слова в разных изданиях одного и того же словаря характеризуются как французские (имеют помету Fr.) и как английские (не имеют никаких помет), могут быть снабжены совершенно разной транскрипцией (отражающей французскую или английскую манеру произношения), могут сопровождаться различными толкованиями и т.д.

Если проследить характер изменений в отношении к французским словам, зафиксированным в двух изданиях словаря Хорнби (1963 и 1980 г. издания)<sup>1</sup>, то сразу же обращают на себя внимание следующие факты. Во-первых, значительно возрастает количество французских слов, причем имеется в виду собственно количество единиц; то обстоятельство, что большее число слов имеют помету Fr., также должно быть принято во внимание, так как и в этом проявляется определенное отношение к ним - в данном случае явное стремление более четко определить их статус. Вместо двух вариантов транскрипции, отражающих их французское и английское произношение, наличествует только один, а именно английский вариант, сопровождаемый еще и американской разновидностью. Отдельные слова и выражения утрачивают помету Fr., переходя таким образом в категорию слов собственно английских. И наконец, представляет интерес также и некоторая модификация дефиниций, осуществляемая главным образом по линии уточнения или конкретизации значений путем некоторой модернизации дефиниций. Составители словаря ставят себе целью приблизить французские слова к их английским эквивалентам, полнее отразить их подлинное содержание, а также те изменения в семантике некоторых слов, которые имели место под влиянием общественной жизни. Для того чтобы наблюдать, как реализуются эти из-

менения, можно привести для сравнения факты из двух вышеупомянутых изданий словаря Хорнби.

Так, например, отдельные дефиниции сокращаются в объеме, становятся более конкретными, четкими, определенными:

1963

*ménage* household management;

domestic establishment

*nom de plume* borrowed or invented

name used by a writer instead of his real name

*Au pair* (of arrangement between two persons each of whom lives with the family of the other, esp. in another country) paid for by mutual services (for board and lodging only, no money being paid)

1980

*ménage* household

*nom de plume* pen-name

*au pair* (GB) girl from overseas who in return for light household duties, receives board and lodging, and facilities for study.

Иногда уточнение значения осуществляется не за счет сокращения, а, наоборот, за счет некоторого расширения дефиниции путем внесения в нее слов, наиболее ясно раскрывающих смысл того или иного французского слова:

*élan* vivacity; impetuous rush

*élan* vivacity; impetuosity; enthusiasm.

Иногда расширение дефиниции, включение в нее каких-либо новых элементов отражает не столько суть самого французского слова, сколько те коннотации, которые оно приобрело, будучи употребляемо англичанами:

*bonhomie* geniality; pleasantness of manner

*bonhomie* bluff, hearty pleasantness of manner.

Внесение в дефиницию слова *bonhomie* двух прилагательных *bluff* и *heartly*, легко приобретающих в современном английском языке отрицательные коннотации, отражает изменения, происшедшие и в коннотации самого французского слова.

Иногда изменения в дефиниции отражают изменения, происходящие в общественной жизни. Так, например, из дефиниций таких слов, как *soigné* (-née), *passé* (passée), исчезли определения, относящие употребление их преимущественно к женщинам.

Привлечение в целях сопоставления других словарей ("Concise Oxford" и "Longman") дает возможность убедиться в том, что различное восприятие французских слов составителями выражается не только в разнообразии помет, но и в том, что состав слов, включаемых в эти словари, далеко не одинаков: слова, зарегистрированные в одном словаре, могут отсутствовать в другом, и наоборот.

Все вышесказанное приводит к заключению, что, несмотря на присутствие значительного количества французских слов и словосочетаний в английских толковых словарях, они вряд ли могут считаться вполне ассимилировавшимися и рассматриваться наравне с собственно английскими словами. В известной степени включение того или иного слова в английский толковый словарь может служить лишь показателем их употребительности, но никак не может служить основанием считать их целиком и полностью английскими.

В целях уточнения представлений, вынесенных из сопоставления лексикографических фактов, был проведен следующий эксперимент. Список из 100 единиц был предложен десяти образованным англичанам разных возрастов и профессий с просьбой охарактеризовать их с точки зрения употребительности, популярности, сферы употребления и т. д. Разумеется, результаты такого эксперимента (некоторые выводы представлены в обобщенном виде в данной работе) никак не следует переоценивать, так как элемент субъективности оценки очень велик. Но значительная доля субъективности в данном случае неизбежна, ввиду того, что речь идет преимущественно об *отношении* говорящих к данным сло-

вам, которое может варьироваться в зависимости от целого ряда факторов.

Оказалось, что представить результаты эксперимента в сколько-нибудь обобщенном виде очень сложно, поскольку в большинстве случаев (за очень небольшим исключением) не мог быть дан однозначный ответ. Однако оценка давалась в основном по следующим параметрам: *current vs old use*, *literary vs colloquial*, *humorous vs serious*. Чем выше филологическая культура информанта, тем более осторожен он в своем комментировании, с тем большими оговорками принимал он то или иное слово или словосочетание как часть своего собственного словаря. Комментарии по поводу сферы употребления, как правило, характеризовали ту или иную единицу в плане соотношения ее с тем или иным литературным жанром.

Важно отметить, что слова, охарактеризованные информантами как *English now* или *almost English*, составляют, как выяснилось, основу, т.е. то общее, что можно найти с незначительными вариациями в произведении любого автора, независимо от жанра или стиля. Их может быть больше или меньше, но те или иные из них непременно возникают как в рассказах и романах, так и в дневниках, и письмах, и в работах литературоведческого и литературно-исторического характера. Все, что выходит за пределы этого довольно ограниченного списка общеупотребительных слов и выражений, определяется уже, как правило, спецификой жанра, литературного направления, особенностями исторического периода и не в последней степени индивидуальностью стиля писателя.

Если обратиться к последнему, то яркой иллюстрацией может служить творчество П.Г.Вудхауса. Рассматривая употребление им французских внесений, нельзя не остановиться на том, каким образом они вводятся в текст. Для Вудхауса они, так же как цитаты и литературные аллюзии, служат средством создания комического эффекта. Он крайне редко пользуется словами, входящими в современные толковые словари, точнее, в состав лексики, которая может быть определена как общеупотребительная. Большинство употребляемых им слов оценивается современным читателем как устаревшие: некоторые из них уже в период написания Вудхау-

сом его романов не пользовались особой популярностью. Излюбленным приемом Вудхауса является употребление французских вносений в сопровождении его собственного своеобразного перевода. Он сам и его герой Берти Вустер переводят с французского и на французский в таком же стиле, как они это делают с цитатами, по-своему пересказывая и истолковывая их:

"Weak was what he was feeling, if weak is not too weak a word. Boneless is more the one a stylist like Gustave Flaubert would have chosen, though being French he would have used whatever French is for boneless - *étourdit* perhaps, or something like that" (The Girl in Blue).

"I see what Bertie means, darling, 'said Kipper. 'He wants' - 'A *point d'appui*.'

'A what? 'said Bobbie.

'Sort of jumping-off place'" (Jeeves in the Offing).

"She made what I believe is known as a *moue*... Is it *moue*? Shoving out the lips, I mean, and drawing them quickly back again" (The Code of the Woosters).

Так же как и цитаты, Вудхаус сопровождает французские вношения комментариями, только вместо *as the fellow said* здесь появляется *as the French say*:

"What makes you think there is a mouse in this room?"

'The evidence points that way.'

'Have you seen it?'

'Actually, no. It's been lying what the French call *perdu*'" (Jeeves in the Offing).

"I can't see how I can avoid delving into the past a good deal, touching on events which took place in previous instalments, and explaining who's who and what happened when and where and why, and this will make it heavy going for those who have been with me from the start. 'Old hat, 'they will cry or, if French, '*Deja Vu*'" (Much Obligated. Jeeves).

"Tough was the adjective a stylist like Gustave Flaubert would have applied to him, though being French he would have said *dur* or *coriace*" (Galahad at Blandings).

Так же как цитаты, французские вношения у Вудхауса могут подвергаться деформации, когда отдельные элементы устойчивого сочетания или клише произвольно опускаются или заменяются другими:

"I shall strain every - '

'Sinew?'

'I was thinking of the word nerve'.

'Just as *juste*'" (Stiff Upper Lip, Jeeves).

Пределом игры с французскими внесениями, как и в случае с цитатами, является образование окказионализмов, причем подобные приемы часто реализуются один за другим и применительно к одной и той же ситуации:

"Your role, as I see it, would be that what the French call the *raisonneur*" (Stiff Upper Lip, Jeeves).

"I felt I might accomplish something as a *raisonneur*;"

'As a whatonneur?'

'I thought that would be above your head. It's a French expression meaning, I believe, though I would have to check with Jeeves, a calm kindly man of the world, who intervenes when a rift has occurred between two loving hearts and brings them together again" (Stiff Upper Lip, Jeeves).

"Are you sure, 'I said *raisonneur* like nobody's business, that you were altogether wise in confining him to spinach and what not?" (Stiff Upper Lip, Jeeves).

Для П.Г.Вудхауса, как видно из приведенных примеров, французские внесения не служат средством передачи определенной информации, средством более выразительным, тонким и убедительным, чем соответствующие ему английские эквиваленты. Для него французские внесения - это стилистический прием, дающий возможность развлечь читателя. Он совсем не склонен относиться к ним серьезно, употребление им французских внесений обычно носит характер подшучивания над кем-то, кто бы мог подобным образом их употреблять. Разумеется, Берти Вустер, для которого Париж и модные курорты юга Франции - родные места, знает французский язык, но демонстрировать свои знания человеку его происхождения и воспитания не свойственно. Это могут делать только те, кто, ошибочно полагая, что это представляет их в наиболее выгодном свете, видит в употреблении отдельных слов и фраз возможность блеснуть своей "образованностью". Естественно, что такая склонность отличает людей, претендующих на принадлежность к привилегированному классу и часто вызывает насмешливо-презрительное отношение окружающих:

"The husband always ought to have the money. Ask any husband'.

'Yes. Otherwise it offends his *amour propre*'.

'My God. French and everything. I'm getting a gifted wife. You must have been on many a day 'excursion to Boulogne'" (Bachelors Anonymous).

Наблюдения над речью современных англичан в известной степени подтверждают наблюдения Вудхауса. Люди, безусловно владеющие французским языком, пользуются им лишь в ситуациях, оправдывающих обращение к этому языку, т.е. главным образом в разговорах с французами. Ограничиваясь в обычных случаях минимальным количеством французских слов, как правило уже вполне вошедших в повседневное употребление в Англии, они неизменно произносят их на английский лад.

Представляет интерес как с точки зрения авторского своеобразия, так и некоторых общих закономерностей употребление французских введений у Агаты Кристи. Казалось, было бы естественно предположить, что лексика, характеризующая одного из главных ее персонажей Эркюля Пуаро, бельгийца по национальности, и ее собственное употребление французских введений в "Автобиографии" и "Come Tell me How You Live"<sup>2</sup> должны существенно отличаться. Однако если отвлечься от чисто стилистических моментов и не рассматривать французские вступления как средство создания образа знаменитого детектива (создание образа француза в английской литературе и образа комического француза в частности заслуживает особого рассмотрения), а подойти к ним с точки зрения восприятия их читателем и стремления автора сделать их доступными для восприятия, то обращает на себя внимание сходство их употребления в разножанровых произведениях. И в детективах, и в "Автобиографии" она употребляет преимущественно слова, зарегистрированные в словарях, но которые современный читатель не может не охарактеризовать как *dated* (хотя и не обязательно *outdated*).

Вместе с тем следует заметить, что очень многие из французских слов и словосочетаний воспринимаются именно так современным читателем, хотя все они могут быть обнаружены в словаре, носящем название "A Dictionary of Foreign Words and Phrases in Current English"<sup>3</sup>. Французские слова и

...речения в какой-то степени могут быть уподоблены оценочным словам в том смысле, что фактор времени является определяющим в отношении их популярности и что и те и другие особенно подвержены влиянию моды. По употреблению тех или иных слов иногда вполне возможно определить время написания произведения, а в случае употребления их персонажем - его возраст. Нельзя согласиться поэтому с толкованием определения *current*, которое дается в словаре Блисса: "As a rough rule of thumb it seems fair to say that any word which has been extensively used at any time during the present century, even if it is now obsolescent or obsolete, is in this general sense 'current'". Rule of thumb предполагает установку на практический опыт, а практический опыт говорит нам, что в отношении современного англичанина к этим словам очень четко различаются временные границы их употребления, что и дало основание для разделения в приведенной в конце главы таблице слов, охарактеризованных как *old use* на *old-fashioned*, *dated* и *archaic*. Разумеется, такое деление является в высшей степени приблизительным и нет никакой возможности установления четких границ, но сам по себе факт, что они намечаются и осознаются говорящим, является знаменательным, напоминая еще раз о необходимости быть предельно осторожным в восприятии и оценке французских внесений.

Что касается Агаты Кристи, то в ее произведениях, созданных более четверти века тому назад, и в тех из них, которые обращены в прошлое ("Автобиография"), все эти слова как в устах ее героя, так и ее собственных звучат вполне естественно, без малейшей аффектации:

"I have attained, with middle age, a fair amount of *poise* and *savoir faire*" (Agatha Christie. *Come Tell Me How You Live*. P.29).

"The Frenchmen I met were polite, very *comme il faut* - and nothing could have been duller from a girl's point of view" (Agatha Christie. *Autobiography*. P.159).

Основное различие между употреблением французских внесений в "Автобиографии" и романах о Пуаро заключается

в том, что, поскольку последние рассчитаны на более широкую читательскую аудиторию, автор прибегает в них к ряду специальных приемов, цель которых - гарантировать определенный уровень понимания. Среди таких приемов употребление слов, совпадающих хотя бы частично с английскими по смыслу и по звучанию: "*Je vous demande pardon*". "Hadn't the foggiest who I was." - "*En vérité?*"

Агата Кристи использует также и элементы обиходной лексики, приветствия, восклицания (*c'est magnifique, c'est épatant, bon dieu, etc.*), содержание которых подсказывается еще и ситуацией:

"How frightfully sad." - "*N'est-ce pas?*"

'Comment? The cat's whiskers? I do not understand".

Она заведомо избегает сколько-нибудь пространных французских фраз, предпочитая ограничиваться отдельными словами или словосочетаниями. Если в очень немногих случаях встречаются и целые предложения, то они, как правило, снабжены переводом или достаточно подробным объяснением:

"*C'est dommage.*" - 'Pardon?'. - 'A pity'".

"*J'ai fait un serment*, Hastings, 'he said as we went down the stairs. I did not ask him what his vow was".

"Waiting for what?" - "*Pour que mon chien de chasse me rapporte le gibier.*" - 'What do you mean?' - 'I mean the good Japp. Why keep a dog and bark yourself".

Как видно, романистка не вполне полагается на знакомство своих читателей с французским языком и оказывает предпочтение наиболее надежным способам обеспечить восприятие. Когда та или иная фраза не имеет существенного значения для понимания основного содержания, французское внесение может и не сопровождаться переводом или косвенным пояснением. В таком случае читателю предоставляется самому уяснить себе смысл высказывания или пренебречь им: "A singularly good-looking man. *Il vous ressemble un peu*".

В данном примере основной смысл высказывания содержится в первой фразе. Важно с точки зрения развития сюжета, что предмет разговора - мужчина очень интересной

внешности, тогда как сходство его с собеседником Пуаро особой важности не представляет.

Выше уже шла речь о том, что целый ряд французских слов и выражений может соотноситься до некоторой степени с определенным жанром, где обращают на себя внимание сентиментальные, рассчитанные на непритязательный, обывательский вкус романы, созданные женщинами-писательницами типа М.Стюарт, В.Холт и др. В какой-то мере к этой же категории можно отнести и детективы Н.Марш, М.Аллингэм и других, для которых, несмотря на некоторую усложненность и налет интеллектуальности, характерны та же претенциозность и ложная мелодраматичность. В первую очередь всех подобных авторов отличает вполне серьезное отношение к французским клише, в которых употребляющие их персонажи, а нередко и сами авторы склонны видеть глубину содержания и выразительность, каких эти внесения часто совершенно лишены. Так, например, *femme fatale* как в реальном речеупотреблении, так и в литературе давно уже употребляется только в шутовском смысле. Однако в жанре сентиментального романа она всегда выступает как "роковая женщина" со всеми присущими данному типу атрибутами. Н.Марш в одном из своих романов идет еще дальше: в ее интерпретации *femme fatale* - целиком отрицательный персонаж, т.е. женщина, чье губительное влияние на окружающих определяется не ее чарами, но тем, какими способами она пускает их в ход, а способы эти, как показывает автор, никак не могут быть свойственны порядочной женщине, женщине из общества, они характерны для женщины сомнительного происхождения, интриганки. Интересно наблюдать, как автор развивает и усиливает на протяжении всего повествования отрицательную коннотацию у *femme fatale*, обычно присутствующую лишь в смягченном виде:

"She was so fair that without her make-up she would have seemed bleached. Her figure was well-disciplined and her face had been skilfully drawn up into a beautifully cared-for mask. Her greatest asset was her *acquired inscrutability*. This, of itself, made a *femme fatale* of Kitty Cartarette. She had, as it were, been manipulated into menace" (Scales of Justice. P.23).

"On his desk was a *photograph of Kitty looking like an imitation of something* it would be difficult to define" (Ibid. P.120).

"But it strikes me that the present Mrs. Cartarette belongs to quite a different world. Much more mondaine if you'll overlook the faulty accent, Miss Kettle'. Miss Kettle muttered something that sounded like '*demi-mondaine*'" (Ibid. P.117).

"Exotic wafts of something that was not roses drifted in her wake. She kept her torso rigid as she walked and slightly swayed her hips. '*Very expensive*, Mark Lacklander thought, 'but not very exclusive'" (Ibid. P.24).

"She waved her rose at him in dismissal and held out her left hand in a gesture that he found distressingly second rate" (Ibid. P.25).

"Would you have thought, Fox asked, 'that the present Mrs. Cartarette was born in the purple, Mr. Alleyn?' - 'I wouldn't have said so, Brer Fox. No'. - 'De Vere, though?' - 'My foot.' - '*Perhaps...she's - er - déclassée*'. - '*I think on the contrary she's on her way up*'" (Ibid. P.128).

"So it had fallen to Lady Lacklander to break the news to Kitty whom she had found, wearing her black velvet tights and flame-coloured top in the drawing-room. Lady Lacklander in the course of a long life spent in many embassies had encountered every kind of eccentricity in female attire and was pretty well informed as to the predatory tactics of women whom, on the Far East, she had been wont to describe as '*light crusers*'" (Ibid. P.71).

Такое пространное цитирование необходимо в данном случае, чтобы показать, как автор развивает и усиливает имеющиеся у *femme fatale* коннотации, раскрывая их через характеристики, даваемые героине другими персонажами.

Следует оговориться, что приобретение французскими словами дополнительных коннотаций есть явление, не всегда связанное с употреблением этих внесений в определенном жанре. Отдельные слова могут нести в себе определенные оттенки значения в самых разнообразных контекстах. Например, *menage*, хотя и толкуется в словаре как просто household, house and the people who live in it, тем не менее в большинстве случаев имеет отчетливую отрицательную коннотацию, возможно, по ассоциации с *menage a trois* или *faux menage*. Как бы то ни было, *menage* употребляется чаще всего для характеристики неблагополучного дома или семьи, примером чего может служить название одной из глав "Саги

о Форсайтах" - "The Forsyte Menage", где речь идет об отношениях Сомса и Ирэн.

Другим подобным примером может служить слово *entourage*. Хотя его определение, по Блису, не содержит в себе ни малейшего намека на какие-либо оттенки значения (*surroundings, environment; hence, a retinue, a suite of friends and advisers of a person of consequence; the supporters and disciples of an artist, writer, etc.*), оно тем не менее приобретает в современном употреблении ощутимую отрицательную коннотацию. Так, автору настоящей работы приходилось слышать от англичан, критически настроенных по отношению к правительству М.Тэтчер, выражение *Mrs. Thatcher and her entourage*, тогда как по адресу лидера оппозиции чаще звучало *Mr. Kinnock and his colleagues*.

В качестве еще одного примера можно привести слово *camaraderie*. В словарных дефинициях мы не обнаруживаем и намека на отрицательную коннотацию (*good fellowship, jovial intimacy, loyalty among intimates*). Однако употребление слова *camaraderie* в литературе приводит к мысли, что в нем, видимо, есть что-то вызывающее у англичан не вполне одобрительное отношение. Возможно, сама идея *jovial intimacy* может быть в какой-то мере чуждой, не свойственной более сдержанному английскому национальному характеру. Этим, вероятно, определяется употребление слова *camaraderie* в ситуациях, где такая манера поведения неуместна и явно вызывает неодобрение и даже раздражение окружающих:

"It amused Grant to notice the *camaraderie* of those who quite patently had never heard of her, and the awed good manners of those who had" (J.Tey).

"My dear Alleyn, I understood he professes the utmost *camaraderie*." - "Oh, yes! Yes, he does. He lays it on with a trowel" (N.Marsh).

"I hesitated before entering, for the *camaraderie* of hotel bars has always bored me" (M.Spark).

Подобный же оттенок значения можно заметить и у слова *bonhomie* (*good nature, easy good humour, clubbability*). Именно в силу тех же причин, о которых говорилось в связи с *camaraderie, clubbability* или *sociability* могут быть восприняты как качества, легко переходящие в крайность, и потому неприятные. Отсюда частое употребление *bonhomie* в сочета-

ниях с прилагательными, выражающими отрицательную оценку: horrible bonhomie, unpleasant bonhomie, shattering bonhomie, ferocious bonhomie и др. Судя по дефиниции в последнем издании словаря Хорнби (см. выше), этот оттенок значения у bonhomie уже достаточно четко определился.

Усиление коннотаций, подчеркивание их - не единственная особенность, отличающая французские внесения в жанре сентиментального романа, который характеризуется по сравнению с другими особой насыщенностью ими, причем неизменно определенного типа: au revoir, distrait(e), gaucherie, soigné(e), outré, bête noire, empressement, mésentente, crise, risqué, intime, penchant, vieux jeu, flâneur, longueur, touché, etc.

У других авторов, пишущих в этом же жанре, но более тонких стилистов, данные слова употребляют персонажи, чья манера говорить отличается претенциозностью, желанием продемонстрировать свою образованность; результат такой демонстрации обычно неблагоприятен для говорящих, так как вызывает со стороны окружающих недоумение или насмешку, которых говорящие не замечают под впечатлением своей изысканной манеры объясняться:

"You don't know what it is to be the victim of a *grande passton*", said Rosemary" (J. Heyer).

"*Une facon de parler, my dear Appleby*'. Pride paused, as if taking satisfaction in his command of this cultivated expression" (M. Innes).

У авторов, чья литературная продукция не отличается высоким качеством как в плане содержания, так и в плане выражения, подобная манера в равной степени характеризует и персонажей, и их самих.

Особенности употребления французских внесений у серьезных авторов заключаются при всем разнообразии их творческой индивидуальности в том, что они пользуются в основном словами, которые являются практически уже английскими или почти английскими. Обращения к французскому языку редки и носят часто иронический характер. Так, например, в романах М. Диккенс, носящих до некоторой степени автобиографический характер, французские внесения фигурируют в основном в комических ситуациях или описа-

ниях, когда автор иронизирует по поводу поступков или поведения своих персонажей или самой себя:

"Women were not meant to live *en masse* - except in harems" (One Pair of Feet).

"Nurse Farren was in charge, and being a girl with a mania for cleanliness, got down at once to repairing the results of Sister's *laisser-faire* policy" (One Pair of Feet).

"I wondered *en passant*, what I should do if Sarah P. offered me a chair, leaned her deep bosom confidingly on the desk and said: Now tell me all about yourself" (One Pair of Feet).

Отношение автора к людям, сознательно и серьезно прибегающим к французским внесениям, недвусмысленно выражается в следующем описании:

"In No.4 lived Mr Walter Faversham, who was not aware that he had passed his prime. He thought that all the nurses were mad for him and used to call us Little Girl and Sweetheart. He saw himself as no end of *roué* and would regale me with stories of naughtiness while I did his room in the morning. He was married to what he spoke of as 'the Encumbrance'. They had probably been Bright Young Things together in 1920, and he had never really grown out of it.

'I want you to make sure that nobody comes in here. I've asked Sister if the Lovely can have a spot of supper in here, and she was dubious at first but succumbed to my charm. So you'll be the darling that you are and see that the *tête-à-tête* is not interrupted *voilà, parfait*. He had been several times to Monte. He spoke the lingo" (One Pair of Feet).

Комментарий автора, содержащийся в последних двух фразах, напоминает П.Г.Вудхауса и его замечания по поводу "экскурсий в Булонь". Персонажи М.Диккенс - представители того мира, который в английской традиции получил название *suburbia*, не пользуются французскими внесениями вообще: домашние хозяйки, отставные военные, мелкие служащие и бизнесмены не видят необходимости украшать свою речь всякого рода рафинированными приемами, в том числе за счет того, что М.Иннес называет *cultivated expressions*. Если же некоторые из них и пытаются делать это, то их побуждают к этому соображения (большей частью чисто иллюзорные), что именно *cultivated expressions* должны вознести их над их непосредственным окружением:

"She spoke in a studied, high-flown voice and spent a lot of time with her cap off in front of the bathroom mirror, arranging her hair. She was trying to better herself, and sat at the desk during the long empty hours, surrounded by text-books on grammar and elementary French. This would have been admirable, I suppose, if one had not gathered that she was activated less by a pure thirst for knowledge than by the desire to set herself on a higher plane than her fellow" (One Pair of Feet).

Пространное цитирование при рассмотрении французских внесений совершенно необходимо, так как только с учетом всех самых мельчайших подробностей характеристики персонажа можно правильно понять не только смысл самого внесения в устах данного персонажа, но и замысел автора, заставляющего его произнести те, а не иные слова. Понятно поэтому, какую важность приобретает рассмотрение французских внесений в пределах глобального вертикального контекста, т.е. в неразрывной связи со всеми теми особенностями, которые делают данное произведение отличным от всех других.

Обращаясь в своих произведениях к событиям прошлого, авторы на фоне обычного состава французских внесений, характеризующих речь образованного англичанина, употребляют еще и некоторое количество слов, типичных для описываемого ими периода. Это очень наглядно проявляется в биографиях известных политических и общественных деятелей, деятелей культуры и науки и вообще всякого рода знаменитостей. Число французских внесений, как и их свойства, зависят в таких случаях как от авторской индивидуальности, так и от самого предмета описания и сферы его деятельности. Так, например, автор биографии леди Дианы Купер, описывая историю ее жизни, наеыщает текст отрывками из дневников, писем, воспоминаний - таким образом, что в результате характер французских внесений в перечисленных документах и в его собственном повествовании сближается. Читатель уже не различает собственно авторскую речь и речь действующих лиц, что способствует созданию эффекта достоверности, видимости участия самого автора в описываемых событиях. Такой эффект достигается и за счет того тона, в какой их употребление окрашивает повествование:

Автор:

The Sphere had recently conducted a poll among its readers to choose the ten most remarkable women of the day. The Queen, Edith Sitwell and Tallulah Bankhead accompanied Diana to the top. Was this the sort of *galère* from which a Member's wife should come?

...It is tempting to portray a group of bored and blasé *fatneants* endlessly touring the countryside in search of diversion.

This *cri de coeur* had immediate effect.

Действующие лица:

[She had discovered the essential truth: that the French do not much care whether you speak their language correctly provided you speak it fluently.] 'It's nerve and brass *audace* and disrespect, and leaping-before-you-look and what-the-hellism that must be developed'.

'...and it was so terribly real and looked so terribly *invraisemblable* that it was all I could do not to run away.

Duff had a suppressed, *fou rire* because Hutchie, doing the highbrow, said Degas 'was a very witty painter'.

Рассматривая приведенные отрывки, можно заметить, что французские внесения в них характеризуются видимым отсутствием нарочитости, естественностью и непринужденностью, с которой они вводятся в текст. Создается такое впечатление, что автор, как и действующие лица, пользуется французскими словами потому, что для него данный способ является единственно возможным (в конкретной ситуации) способом выразить свою мысль. Более подробное рассмотрение этих слов обнаруживает, что автор нигде не выходит за пределы традиционно употребляемых в английском языке французских фраз, в то время как словарь действующих лиц значительно богаче. Таким образом, можно еще раз убедиться в том, что при восприятии и 'оценке французских внесений большую важность имеет наряду с их собственным смыслом и значением еще и отношение к ним со стороны говорящего и воспринимающего речь.

Несмотря на некоторые отдельные изменения в составе и количестве французских внесений в разные периоды, можно утверждать, что основное различие проходит между периодом начала века до, примерно, начала 40-х годов и всем ос-

тальным временем по наши дни. При обращении как к художественным произведениям, так и к дневникам, мемуарам и другим подлинным документам начала века становится очевидно, что количество французских внесений в них было достаточно велико, хотя и не отличалось большим разнообразием. Французские слова употреблялись вполне серьезно, часто приобретая особую эмоциональную окраску. Они нередко сочетались в речи с близкими им по значению английскими словами, чтобы говорящий мог подчеркнуть или усилить высказываемую мысль:

"He was in the depth of gloom - an awful *désenchante fit*"<sup>4</sup>.

"I can't believe the stuttering, furtive, modern dances can be as much fun as our vales - no *élan*, no abandon".

"It gave me a pang to think that at one's own wedding - when one felt so wonderfully *exaltée*, glamorous and self-conscious - people were all the time just as ribald as we were on this occasion".

"We also had rather fun about sense of humour, which he thought was greatly overrated quality - obviously only cultivated in self - defence, *faute de mieux*".

Французские внесения употреблялись в эмоционально напряженных ситуациях, при описании душевного состояния или переживаний. Имела место тенденция придавать обычным, тривиальным, давно вошедшим в обиход словам особые оттенки. Та же Цинтия Асквит, например, постоянно употребляет *tête-à-tête* и *à trois* в сочетании с самым широким кругом определений, постоянно останавливаясь на подробностях своих отношений со своими знакомыми и друзьями: a perfect *à trois*, awkward *à trois*, protracted *à trois*, prolonged and amusing *à trois* etc.; long *tête-à-tête*, nice *tête-à-tête*, a pleasant *tête-à-tête*, a whole day's *tête-à-tête*, etc.

Обращаясь к современности, можно говорить об общей тенденции к сокращению числа французских внесений в реальном речеупотреблении, тогда как в литературе число их по-прежнему остается значительным, что и находит отражение в современных словарях. Характеризуя французские внесения, англичане преимущественно описывают их как literary, имея в виду не только то, что эти слова можно чаще встретить в литературе, но и то, что сами они более склонны употребить какое-либо слово в письме, чем в беседе. Упот-

ребление французских слов в разговоре расценивается как аффектация, проявление дурного вкуса:

"Today no one thinks any less of a person who employs no foreign expressions at all, and if she uses a foreign word where an English one is just as explicit, she is liable to be thought a trifle affected"<sup>5</sup>.

Люди, считающие присутствие французских слов в своем словаре признаком изысканности, становятся объектом насмешек:

"For the benefit of those who want an *entrée* (admission) into the *recherché* (much sought after) *milieu* (special world) where foreign words are de *rigueur* (in order), here is a list to keep them *au fait* (abreast). *Entre nous* (between ourselves) *cette façon de parler* (this way of speaking) is un *tas de sottises* (a load of old rubbish)"<sup>6</sup>.

Говоря об употреблении французских внесений в современной литературе, следует сразу же отметить их своеобразие, например, в романах Айрис Мердок, Дж. Фаулза и некоторых других. Это в первую очередь употребление оригинальных французских слов и выражений, свобода обращения с ними в плане игры слов, большое количество цитат из французских авторов на языке оригинала и т.д.

По-прежнему остается значительным число французских внесений в прессе, особенно в литературно-критических статьях, рецензиях на спектакли и кинофильмы, художественные выставки и т. д.:

"But many writers, particularly the erudite Sunday newspaper critics continue to sprinkle their prose with foreign words. When confronted in print with French or Latin words you do not recognize, the obvious course is to look them up, since most of them can be found in an English dictionary. This procedure will see you safely through, for example, the arts pages of the Observer and the Sunday Times, where one week's crop on one page of one paper included *impasse*, *dénouement*, *naïveté*, *raconteur*, *tant mieux* and *tour de force*"<sup>7</sup>.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что читатель, не уделяющий достаточного внимания французским внесениям, ограничивающийся переводом их на русский язык, рассматривающий их вне глобального вертикального контекста произведения, неотъемлемой частью которого они являются, не

может достичь полного понимания. Без представления о том, как менялась их роль в прошлом, как, в частности, это отразилось на литературе прошлого, нельзя понять и оценить, как они воспринимаются в английской среде сегодня.

В заключение следует еще раз остановиться на выводах, к которым приводит рассмотрение французских внесений в английской литературе:

1. Французский язык предстает в произведениях английской литературы в виде отдельных внесений.

2. Тот факт, что то или иное слово или словосочетание оказывается зарегистрированным в английских толковых словарях (с пометой Fr. или без нее) не означает, что отношение к нему со стороны пользующихся языком будет таким же, как и ко всем остальным собственно английским словам.

3. Употребление французских слов авторами и их персонажами, так же как и современными англичанами, не может служить показателем их общего культурного уровня, поскольку такое употребление может быть обусловлено самыми разнообразными причинами.

4. Употребление французских внесений в тексте художественного произведения может характеризовать его с точки зрения жанровой специфики. Так, французским языком часто злоупотребляют авторы сентиментальных и авантюрно-детективных романов, не претендующих на серьезные литературные достоинства.

5. Количество французских внесений в современной литературе увеличивается. У пользующихся французским языком авторов их употребление приобретает совершенно особый характер.

6. В современном речупотреблении обнаруживается незначительное число французских внесений в основном из числа тех, которые уже вошли в английский язык. Как правило, собственно французские языковые единицы ограничиваются определенными сферами употребления (политическая лексика газет и радио, журналы мод, кулинария и т.д.).

7. Употребление каждого отдельного французского внесения в тексте художественного произведения, к какому бы периоду в истории английской литературы оно ни относилось, заслуживает особого внимания, так как сам факт такого употребления определяется отношением со стороны говоря-

щего, которое обычно зависит от целого ряда факторов социолингвистического характера.

8. Использование французского языка у каждого отдельного автора в каждом отдельном произведении должно рассматриваться в составе глобального вертикального контекста данного автора или данного произведения, поскольку только при таком подходе может быть достигнуто полное понимание.

9. Ввиду многочисленных проблем, возникающих в связи с трактовкой и оценкой французских вношений самими англичанами, иностранцам, и в том числе советским филологам-англистам рекомендуется воздерживаться от употребления этих слов и словосочетаний. Такую рекомендацию можно подтвердить ссылкой на высказывание сэра Эрнеста Гауэрса в его книге "The Complete Plain Words". Текст приводится с сокращениями:

"The safest rule about foreign words and phrases, as about legal tags or legal technical terms is to avoid them if you can. This is partly because you may easily use them wrongly, and partly even if your understanding and use of them are faultless your reader may be less learned than you are and must not be made to feel inferior. Constant use of even familiar foreign expressions gives the impression that the writer is trying to show off - which is indeed often just what he is doing.

But it would be pedantic to insist on a complete prohibition. Sometimes the foreigner, though still felt as foreign and still normally printed in italics, is well on the way to naturalization and is already accepted and understood by nearly everyone. Perhaps *sub judice*, *recherche*, *fait accompli* and *ad infinitum* are now at the stage that *et cetera*, *agenda*, *garage* and *hotel* passed some time ago. Some foreigners have no wholly satisfactory English equivalents, and the near equivalents, though good enough for many purposes, lack a nuance or a precision which can be conveyed only by the foreign word and may be important to the context. The foreign word, in short, may be the *mot juste*. If you are really certain that you need a particular foreign word to convey your meaning, and that your readers will take the meaning that you intend, you need not be frightened of that word.

1	Literary		Colloquial		Current		Old use		Comments
	2	3	In fairly common use	Rare	Old-fash.	Dated	Archaic	9	
1. adieu	+	-	-	-	+	-	-	sentimental novels, humorous	
2. a fond	+	-	-	+	-	-	-	journalese, a bit sophisticated	
3. amour propre	+	-	-	-	+	-	-	-	
4. arriere pensee	-	+	-	+	-	-	-	sophisticated, used among the educated	
5. au courant	-	+	+	-	-	-	-	almost English	
6. au fait	-	+	-	-	-	+	-	-	
7. au revoir	-	+	-	-	-	+	-	sentimental novel type	
8. beau monde	+	-	-	-	-	-	+	-	
9. belles-lettres	+	-	-	-	-	-	-	official	
10. bete noire	-	+	-	-	+	-	-	non-U	
11. bijou	-	+	-	+	-	-	-	estate agents' jargon	
12. blase(e)	-	+	+	-	-	-	-	an English word, popular	
13. bonhomie	+	-	-	-	+	-	-	sophisticated	
14. camaraderie	+	-	-	-	+	-	-	used by sophisticated speakers, a bit of show-off, can have negative associations	
15. carte blanche	-	+	+	-	-	-	-	an English word	
16. coup d'etat	-	+	+	-	-	-	-	diplomatic world, newspapers	
17. debacle	+	-	-	+	-	-	-	-	
18. denouement	+	-	-	+	-	-	-	-	
19. de rigueur	-	+	-	-	+	-	-	-	

1	2	3	4	5	6	7	8	9
20.detente	-	+	+	-	-	-	-	an English word
21.de trop	-	+	-	-	-	+	-	sentimental novel
22.distrain(e)	-	+	+	-	-	-	-	-
23.eclat	+	-	-	+	-	-	-	-
24.elan	+	-	-	+	-	-	-	-
25.enfant terrible	-	+	-	-	-	+	-	jocular
26.en masse	-	+	+	-	-	-	-	English now
27.ennui	+	-	-	-	-	-	+	a bit of P.G.Wodehouse's kind of word almost English
28.en passant	-	+	+	-	-	-	-	almost English
29.esprit de corp	+	-	-	+	-	-	-	associated with the book of the same name
30.fait accompli	-	+	+	-	-	-	-	-
31.faux pas	+	-	+	-	-	-	-	-
32.force majeure	+	-	-	-	-	-	-	newspaper style
33.frission	+	-	-	-	-	+	-	sentimental novel
34.joie de vivre	+	-	-	-	-	-	+	sentimental novel
35.laissez-faire	+	-	-	+	-	-	-	political/historical
36.menage	-	+	+	-	-	-	-	almost English
37.noblesse oblige	+	-	-	-	-	+	-	associated with Nancy Mitford
38.nouveau riche	+	-	-	-	-	+	-	-
39.passe(e)	-	+	-	-	-	+	-	-
40.par excellence	-	+	+	-	-	-	-	-
41.penchant	-	+	+	-	-	-	-	-
42.pied-a-terre	-	+	+	-	-	-	-	used by estate agents, specific: one-room flat in large cities
43.protege(e)	-	+	+	-	-	-	-	an English word
44.raison d'etre	-	+	+	-	-	-	-	-
45.rapport	-	+	+	-	-	-	-	used mainly among intellectuals
46.sang froid	+	-	-	-	-	+	-	sentimental novels, journalese
47.savoir faire	+	-	-	-	-	+	-	a bit less than

1	2	3	4	5	6	7	8	9
48.savoir vivre	+	-	-	-	-	+	-	'savoir vivre' but still very much the same kind of connotation
49.soigne(e)	+	-	-	+	-	-	-	the kind of word less sophisticated people throw about without knowing why they do it
50.tour de force	-	+	+	-	-	-	-	affectation when used in speech quite general in educated group and newspaper style

When all this has been said (and there is much more that could be) the basic rule 'avoid them if you can' remains the safest guide"<sup>8</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Hornby A.S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford. 1974 (1980).

<sup>2</sup>Christie A. Come, Tell Me How You Live. London, 1975.

<sup>3</sup>Bliss A.J. A Dictionary of Foreign Words and Phrases in Current English. London, 1966.

<sup>4</sup>Asquith Lady Cynthia. Diaries 1915-1918. London, 1968.

<sup>5</sup>Beyfus D., Edwards A. Lady Behave. A Guide to Modern Manners for the 1970s. London, 1969. P. 200.

<sup>6</sup>Beyfus D., Edwards A. Op. cit. P. 201-202.

<sup>7</sup>Beyfus D., Edwards A. Op. cit. P. 200.

<sup>8</sup>Gowers Sir Ernest. The Complete Plain Words. London. P. 108-109.

## ГЛАВА VI.

### ВЕРТИКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ И ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Для того чтобы наглядно продемонстрировать, каким образом анализ текста, осуществляемый с позиций вертикального контекста, соотносится с анализом лингвостилистическим, следует обратиться к конкретному примеру. В качестве такового нами был избран рассказ П.Г.Вудхауса "By Advice of Counsel", приведенный (вместе с рекомендациями, касающимися его интерпретации) в книге В.А.Кухаренко "Интерпретация текста"<sup>1</sup>. Наличие в данном случае лингвостилистического комментария приводит к мысли о необходимости предварительного выявления и объяснения всех фактов, составляющих вертикальный контекст данного произведения.

В задачи исследователя вертикального контекста не входит анализ средств создания комического эффекта, соотношения автор - персонаж и т.д. Основной его целью является обеспечить понимание текста, обнаружив в нем все то, что могло бы представить сложность для недостаточно осведомленного читателя или просто оказаться им незамеченным.

Прежде всего следует заметить, что данный рассказ никак нельзя отнести к лучшим созданиям этого в высшей степени талантливого автора. Особенность его творчества состоит в том, что сами по себе сюжеты его произведений едва ли могут вызвать большой интерес, особенно у современного читателя. Постоянно повторяющиеся стереотипные ситуации, в которых действуют одни и те же типы персонажей, вряд ли заслуживали бы внимания, если бы не сама ткань произведений, язык, которым они написаны. П.Г.Вудхауса можно отнести к числу крупных писателей именно по-

тому, что он мастерски владеет словом, его упражнения с языком доставляют наслаждение. Важно понимать значение каждого слова, особенности его употребления, те оттенки, которые придаются ему автором, поскольку все это входит в состав вертикального контекста.

Информация, содержащаяся в рассказе "By Advice of Counsel", имеет некоторые особенности. Во-первых, это все, что относится к характеристике персонажей, официанта, от имени которого ведется "рассказ в рассказе", и его друга Джентльмена Бейли. Во-вторых, особого внимания заслуживают собственные имена, географические названия, цитаты и литературные аллюзии. Подробности играют как бы второстепенную роль по сравнению с описанием внешности персонажа, его манеры говорить и т.д., но тем не менее от правильной их оценки во многом зависит наше понимание рассказа в целом.

Итак, что известно читателю о главном действующем лице - рассказчике? Прежде всего мы узнаем, что он работает официантом не в фешенебельном ресторане, а в заведении весьма невысокого класса (хотя и называет его "restawrong"), о чем свидетельствует не только само описание помещения (dingy room), не только меню (бифштекс и пиво), но и тот факт, что официант в нем позволяет себе вступать в шумные пререкания с клиентами.

Каждая деталь в описании внешности рассказчика имеет большое значение. Сама внешность персонажа говорит не в его пользу. Он совершенно лишен какого бы то ни было внешнего лоска, неизменно приобретаемого профессиональными официантами, в особенности после долгих лет работы. Ясно, что и в этом "ресторане" он человек случайный. Он не отличается выправкой (he gave the impression of having no spine) и не следит за собой (a day's growth of red stubble on his chin). Сама наружность его непривлекательна с точки зрения принятых в Англии канонов. У него неопределенного цвета волосы (sandy hair) и близко поставленные глаза - особенность, как правило, характеризующая в произведениях английской литературы людей малосимпатичных, не вызывающих расположения или доверия. Само по себе описание weak eyes в данном контексте также представляется неопределенным: weak eyes может означать "бесцветные" (weak-

coloured), "слабые глаза" человека с плохим зрением, а также глаза человека слабого, бесхарактерного, безвольного (the eyes of a weak man). Общее впечатление, таким образом, создается неблагоприятное.

Обращает на себя внимание речь персонажа, которая в рекомендациях по лингвостилистическому анализу В.А.Кухаренко характеризуется малокультурной и проявляется в постоянном нарушении орфоэпических и грамматических норм. Использование универсальной формы слова для разных частей речи, aitch-dropping, употребление формы 3-го лица для всех лиц и чисел, неправильное употребление предлогов (в частности, злоупотребление предлогом of: outside of Reigate, of an evening), употребление причастия прошедшего времени вместо формы простого прошедшего то и дело имеют место. Подобные явления чрезвычайно многообразны, разнородны и заслуживают особого рассмотрения. Особенности речи персонажа позволяют охарактеризовать ее как субстандартный вариант, типичный для столицы Англии. Однако, несмотря на низкую культуру речи персонажа, у него есть дар прирожденного оратора. Он прекрасно использует риторический прием, заключающийся в реорганизации говорящим своей речи, в варьировании синтаксических построений, способствующих созданию своеобразного ритма речи: "If people spoke distinct, there wouldn't be half the trouble there is in the world. Not half the trouble there wouldn't be". Такая манера говорить напоминает Альфреда Дулитла - героя "Пигмалиона" Б.Шоу. Его пышная риторика сменяется короткими рублеными фразами, когда он переходит непосредственно к "сути дела", тому, что его особенно занимает: "Had a 'ouse just outside of Reigate. Has it still. Money of his own. Left him by his ra". Несомненно, умение рассказать хорошую историю и рассказать ее убедительно, так, чтобы произвести впечатление на слушателей, умение, усовершенствованное многолетней практикой, должно было не раз сослужить службу герою П.Г.Вудхауса в том роде деятельности, который он себе избрал.

Каков же род этой деятельности и каков вообще образ жизни персонажа? Судя по всему и в том числе по его собственным высказываниям, он человек без определенных занятий и без определенного места жительства, т.е., попросту

говоря, - бродяга (both being on the tramp together). В своих странствиях по всей стране (не случайно его друг Джентльмен Бейли в своих рассуждениях употребляет выражение from John o'Groats to Land's End, что означает "из конца в конец") он и его друзья находят средства к существованию в основном за счет доверчивых простаков вроде Джерри Мура или еще какими-нибудь более неблагоприятными путями. Недаром в дом Джерри Мура они попадают случайно (he come up just as we was sidling to the back door). Места, где оказываются персонажи в ходе своих странствий, очень выгодны для их деятельности: Райгит в графстве Сарри - вполне респектабельный район, населенный обеспеченными людьми, Рэмсгит - фешенебельный курорт на юго-западном побережье, одним из первых связанный с Лондоном железнодорожным сообщением. При внимательном прочтении текста можно найти большое количество слов и словосочетаний, которые можно услышать только в суде, где рассказчику и его друзьям часто случалось появляться. Само название рассказа "By Advice of Counsel" является одним из тех клише, которые часто употребляются в судебной практике. Ассоциации с полицейским протоколом или судебным следствием вызывают также и такие выражения, как we caught him with the goods; if I had been asked my address at that moment on oath и др. Не обременяя себя какими-либо обязанностями и избегая чего бы то ни было, напоминающего полезный труд (there wasn't a thing east, west, north or south, that looked like work), он в то же время не отличается и большой требовательностью. Его идеал - благополучие в представлении низших классов: lying on me back, plenty of tobacco, something cool in a jug. Уже тот факт, что пиво он покупает разливное, достаточно характеризует его социальные амбиции. Предел жизненного благополучия воплощен для него в образе жизни Джерри Мура - had a 'ouse just outside of Reigate. Money of his own - Джерри Мур, имея доставшийся ему по наследству капитал, может жить на проценты и может не зарабатывать себе на жизнь.

Образ жизни, интересы и склонности определяют словарь рассказчика. Очевидно, что он человек необразованный, так как знание библейских текстов, которое он демонстрирует, еще не предполагает образованности. Тем не менее ему не чужды некоторые культурные интересы. Вполне можно

допустить, что любимый род его чтения - дешевые сенсационные романы и мелодрамы. Его словарь изобилует клише, почерпнутыми из этих источников: a blushing bride; little feet pattering about the house; love's young dream; cold hard world; cosy home, etc.

При общем впечатлении неправильности его речи она тем не менее насыщена большим количеством литературных книжных слов и словосочетаний, хотя в отдельных случаях он не совсем уверен в их правильном произношении: to reach the concluding stages, to relate the proceedings, to promote an easy flow of conversation, to languish, to muse, affable, imbroglia, etc.

Речь рассказчика, представляя собой смесь книжных слов, просторечий и вульгаризмов, изобилует клише, характеризующими речь низших классов: No. 1, Easy Street, as sure as I was standing there on one leg и т.д. Его также отличает способность сочетать подобные коллоквиализмы с напыщенной риторикой и высокопарным или сентиментальным стилем дешевых романов: "He may dream of little feet pattering about the house, but they aren't ours. Look alive, Gentleman, and think out some plan, or we might as well be padding the hoof now".

Рассказчик, как и его друг, неоднократно прибегает к литературным аллюзиям и пользуется цитатами. Прежде всего следует упомянуть его обращение к Библии. Свой разговор с клиентом он начинает с библейской цитаты: "You wouldn't think, to look at me, would you now, that I was once like the lily of the field? What I mean to say is, I didn't toil, neither did I spin" ["Consider the lilies of the field, how they grow; they toil not, neither do they spin: yet I say unto you, That even Solomon in all his glory was not arrayed like one of these" - St. Matthew, VI.28].

Сначала он пытается облечь цитату в правильную грамматическую форму, но тут же возвращается к подлинному тексту: "neither did I spin". Как видно, и в своем знании Библии рассказчик не очень тверд, - возвращаясь еще раз к тому же тексту, он искажает его: "dressed like Moses in all his glory".

Дважды на протяжении рассказа он обращается к шекспировским образам, неизменно вульгаризируя шекспировские

аллюзии тривиальностью ситуаций и самим выражением, в которое он облакает эти аллюзии: "enough to have given Romeo the jumps; 'E and the King of Denmark would have been great pals".

Несколько раз рассказчик цитирует свои излюбленные сентиментальные романы: "the hero in his duel with the Grand Duke; she wants Reckless Rudolf". В основном это эпизоды, рассказывающие о приключениях героя или героини на континенте, в которых дуэли с герцогами занимали немалое место. Само имя Rudolf создает своеобразный "восточноевропейский" фон.

В своем повествовании герой упоминает и популярную песню того времени. Рисуя неприглядные стороны семейной жизни, он говорит: "She'd make him spend his nights wondering how to get back the blankets without waking her", имея в виду песенку "When I married Maria", где есть следующие слова: "Once I slept with sheets and blankets, now I ended up on the floor".

Временами речь рассказчика приобретает образный, картинный характер: "This wasn't one of them languishing sort what sits about in cosy corners and reads story books and don't care what's happening in the home as long as they find out what became of the hero in his duel with the Grand Duke". Наряду с обычными традиционными сравнениями вроде pleased as Punch он употребляет и свои собственные: "We've got about as much chance, if Jerry marries that girl as a couple of helpless chocolate creams at a school-girl picnic". Поговорки рассказчик часто по-своему варьирует: "there was a silence you could have scooped with a spoon" (в обычном употреблении это выражение звучит как a silence you could cut with a knife).

У него есть свои любимые слова, как, например, *crisp*, которое он употребляет четыре раза на протяжении рассказа:

1. "Well, Gentleman did what he could. In his evening discourses he started to give it to Woman all he knew. *My, he was crisp!*"

2. "He'd have liked to have slipped away secret, but *we was keeping him under espionage too crisp for that*".

3. "That's how we all felt when Jerry outs with them *crisp words*".

4. "Ow about that? *Isn't that crisp?*"

В первых трех случаях прилагательное *crisp* имеет значение, близкое к *quick, precise and decided; showing no doubts or hesitation* (Hornby), хотя только в третьем это значение можно определить с достаточной точностью. В четвертом примере у *crisp* развивается значение, входящее в слэнг, характерный для описываемого периода: *new, interesting*. Таким образом, рассказчик пользуется полюбившимся ему словом для передачи разнообразных смыслов без четкого представления о его значении.

Нарушение нормы в употреблении литературных, книжных слов проявляется не в искажении их самих, но в построении словосочетаний, в которые эти слова обычно входят. Например, рассказчик пытается вспомнить слово, услышанное им в какой-то мелодраме. Он вспоминает его по буквам, как оно звучит. Нельзя в данном случае согласиться, что он воспринимает его как "имя злодея из мелодрамы", как говорится в комментарии. Он вполне понимает его значение, что видно из того, как он его употребляет: "We was keeping him under espionage". Но если обычный человек скажет: "He is watching her; he is spying on her; he is keeping a watch", то персонаж мелодрамы, чьему примеру пытается следовать рассказчик, вероятнее всего сказал бы: "he is maintaining espionage".

Рассказчику свойственно, как уже говорилось, употреблять слова и словосочетания, не типичные для человека его происхождения, образования и уровня жизни. Примером такого словоупотребления может служить глагол *to permeate*: "I told you about that fat yellow dog that permeated the Tuxton's house didn't I?". Не говоря уже о том, что глагол *to permeate* не должен был бы входить в словарь человека его социального положения, было бы более естественно, если бы он употребил его в его прямом значении, например: "the smell of the dog permeated the house". Манера употребления этого слова больше напоминает стиль Берти Вустера, нежели бродяги.

Находясь под влиянием своего приятеля Джентльмена Бейли - человека в известной мере образованного, рассказчик часто цитирует его, а также и общего их знакомого Джерри Мура, но еще чаще он "переводит" их речь на свой собственный язык, сохраняя понравившиеся ему фразы и оборо-

ты: "Bayley, he says, and you Mr. Roach, I expect you both seen how it is with me. I love Miss Jane Tuxton, and you seen for yourselves what transpires. She don't value me, not tuppence".

Говоря о двух приятелях, нельзя не упомянуть об их именах. Если имя рассказчика Роуч (Roach) может только вызывать некоторые неопределенные ассоциации с goat и lurch, что вполне соответствует образу жизни и привычкам персонажа, то имя его компаньона более значительно. "Джентльмен" до некоторой степени определяет его социальный статус, который, несомненно, выше, чем статус его спутника. "Бейли" же вызывает вполне отчетливые ассоциации с Old Bailey (суд и тюрьма), что опять подчеркивает характер отношений персонажей с законом. Следует также упомянуть, что в английских романах прозвище "Джентльмен" очень часто дается всякого рода сомнительным личностям и даже преступникам - выходцам из привилегированных классов. То, что Джентльмен Бейли является представителем этих классов, подтверждается характеристикой, данной ему компаньоном ("He was one of these broken-down Eton or 'Arrer fellers, folks said"), а также тем, что Бейли обучался в одной из наиболее привилегированных школ. Однако какая-то причина, вероятнее всего разорение семьи, не дала ему возможность продолжить образование в университете и привела в конечном счете к нынешнему его положению.

Характеризуя персонажей и их взаимоотношения, следует также сказать несколько слов об именах и формах обращения в рассказе. Главные действующие лица, рассказчик и его друг, называют друг друга соответственно Джентльменом и Джеком, что свидетельствует об известном уважении рассказчика к Джентльмену Бейли; он не называет его по имени, но употребляет прозвище, некоторым образом отдавая должное его статусу. Джерри Мур, с которым Джентльмен Бейли так сказать "на равных", называет его Бейли, а друга его, менее ему знакомого, - мистер Роуч, тогда как оба приятеля называют Джерри Мура в лицо и за глаза просто Джерри. Такое употребление форм обращения говорит о том, что, в то время как Джерри Мур придерживается конвенциональной для его социального круга формы обращения, Джентльмен Бейли и его друг менее склонны соблюдать условности и вообще имеют снисходительно-презрительное от-

ношение к своему гостеприимному хозяину. Несколько фамильярную форму обращения, хотя и в третьем лице, оба они употребляют по отношению к девушке, в которую влюблен Джерри Мур, называя ее мисс Джейн. По отношению ко всем остальным членам ее семьи рассказчик употребляет формы, типичные для низших классов ("old Pa Tuxton, big brother"). Обычно говоря о них, рассказчик называет их именами родства, принятыми среди членов семьи (uncle Dick), что отражает как собственный социальный уровень говорящего, так и его отношение к предмету разговора - небрежно-фамильярное.

Если возведение в степень личного родства может свидетельствовать о недостаточно уважительном отношении говорящего к обсуждаемому или упоминаемому лицу, то возведение его в аристократический ранг говорит уже о прямой насмешке. Так, рассказчик отзывается о привередливом клиенте: "Now Lord Percy gets all peevish". Возводя клиента в ранг титулованной особы и наделяя его к тому же аристократическим именем (Percy - уменьшительное от Percival), официант, произнося эту фразу в соответствующей манере (высокая интенсивность и присутствие некоторой степени назализации - своего рода пародия на аристократический тембр<sup>2</sup>), издевается над клиентом.

Говоря об остальных персонажах - мужчинах, рассказчик без различия возраста и положения называет всех, в том числе себя, feller: "Nice feller. Simple sort of feller. Why didn't he say 'lamb', so's a feller could hear him?"

Джентльмен Бейли, говоря о рассказчике и о себе, представляет себя и своего друга как partners, тут же добавляя: partners in misfortune. Сам рассказчик несколькими строчками выше, характеризуя свои отношения с компаньоном, употребляет слово partnership, которое напоминает прежде всего какое-то коммерческое предприятие или фирму адвокатов. Читатель сам может заключить, какого рода "предприятие" объединяет персонажей.

Еще одно имя, упомянутое в рассказе, может вызвать недоумение - "Willie": "She wants to feel that she's the only one that's got the sense to see the hidden good in Willie". В данном случае это просто прозвище, которое давалось молодому человеку, ухаживающему за молодой девушкой.

Что касается роли самого автора, то в рассказе она сводится практически к ремаркам (типа авторских ремарок в пьесе), описывающим место действия, передвижения персонажей, отдельные их жесты и манеру поведения ("the waiter came over to the traveller's table, he laughed bitterly, he sighed once more", etc.). В одном только случае дается более или менее развернутое описание главного действующего лица - рассказчика. Это описание представляет особый интерес с точки зрения вертикального контекста, поскольку в нем мы обнаруживаем характерное для П.Г.Вудхауса явление, заключающееся в деформации цитаты. Прежде чем говорить о сравнении официанта с нежным цветком (как это делается в комментарии), следует уяснить, что никакого цветка не существует и что сама по себе часть библейской цитаты "lily of the field" в идиоматическом ее употреблении не имеет никакого отношения к цветку, но употребляется для обозначения человека праздного, у которого нет необходимости зарабатывать себе на жизнь, которому все блага жизни достаются без малейшего усилия с его стороны. Что же делает здесь П.Г.Вудхаус? Он не только переосмысляет цитату, создавая образ цветка, но и вплетает в основанное на деформации цитаты сравнение элемент еще одного банального сравнения: "drooping like a tired flower".

Таким образом, П.Г.Вудхаус наполняет небольшой рассказ, не представляющий особого интереса с точки зрения содержания, подробностями, которые сами по себе чрезвычайно интересны. С их помощью он успешно создает очень определенные социальные типы. Двое бродяг без дома, без определенных занятий, живущие обманом доверчивых простаков, оказываются в то же время не лишены своеобразного достоинства, чувства юмора и понятий о приличиях. Стоит только вспомнить, как шокируют рассказчика грубые выходки Джерри Мура за столом у его будущих родственников, хотя ничто не может устраивать рассказчика больше, чем разрыв между Джерри и родственниками его невесты.

Приступить непосредственно к лингвостилистическому анализу, поиску комического эффекта и средств его создания значило бы заранее обречь его на полную несостоятельность.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Л., 1978.

<sup>2</sup>См.: Кулешов В.В. Введение в типизацию английской речи. М., 1981.

## ГЛАВА VII.

### СЛОВАРЬ ЦИТАТ КАК ИСТОЧНИК ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФОНОВОГО ЗНАНИЯ

Из всех имеющихся разновидностей одноязычных словарей и справочников словари цитат реже всего используются студентами-филологами. Причина состоит главным образом в том, что в таких словарях просто не видят необходимости. Пренебрежение филологическим вертикальным контекстом приводит к тому, что цитату часто не замечают в тексте. Если же она и обращает на себя внимание читателя, то такие подробности, как определение источника, его мало занимают. Другой причиной отсутствия интереса к словарям цитат является их слабая изученность и недостаточность описания. Хотя словарей существует очень много, нет еще ни библиографии, ни специальных исследований, им посвященных. Небезынтересным филологическим исследованием было бы описание имеющихся словарей, исходя, например, из их разновидностей или из целей и задач, которые ставили себе их составители.

Обращаясь к словарям цитат, иностранные филологи, по сравнению с носителями языка, преследуют совершенно иные цели, и отношение к этим пособиям будет у них несколько иное. Так, образованные англичане, в особенности люди среднего возраста и старше, чья склонность к цитированию значительно отличает их от молодого поколения, обращаются к словарю цитат преимущественно для того, чтобы освежить в памяти какие-либо строки, убедиться в правильности цитаты, воспроизведенной в литературном произведении или газетной статье, чтобы найти соответствующую иллюстрацию высказанной мысли и т.д. Что касается филолога-иностранца, то обращение его к словарю цитат чаще

всего вызвано необходимостью выяснения каких-то особенностей вертикального контекста изучаемых им литературных произведений. Каждое такое обращение есть в сущности не что иное, как сопоставление его собственного филологического фонового знания с тем, которым обладает образованный носитель языка. Это положение представляется чрезвычайно важным.

Дело в том, что проблема минимума филологического фонового знания, которым должен обладать специалист, оканчивающий филологический факультет университета, еще далеко не решена. Ни для кого не секрет, что списки по соответствующим периодам истории западноевропейской (и в том числе английской) литературы не могут служить показателем осведомленности студентов в этой области. Лишь очень небольшое число произведений прочитывается ими в подлиннике, да и то преимущественно в отрывках, помещенных в антологиях и хрестоматиях. Исключение составляют авторы и их произведения, изучаемые в спецсеминарах, но таких авторов, естественно, очень мало, по сравнению с теми, с чьим творчеством студенты знакомятся в переводах (нередко весьма несовершенных) или на экранах кино и телевизоров.

Курсы истории литературы расширяются, растут и списки литературы, и нерешенным остается вопрос, что же именно должно войти в необходимый объем филологического фонового знания филолога-англиста, что реально может быть усвоено и при необходимости воспроизведено им без обращения к тексту оригинала или к справочникам, и что может оставаться известным ему лишь в самом общем виде. Не вызывает сомнений положение о том, что каждый филолог должен располагать достаточно обширным "репертуаром" художественных текстов на изучаемом языке, которые в том или ином объеме он мог бы "исполнять", т.е. обнаруживать свободное владение ими в первую очередь в ситуациях профессионального общения, т.е. при чтении лекций, во всякого рода публичных выступлениях на филологические темы, при написании статей, монографий и т.д. Что касается конкретного определения границ и пределов такого "репертуара", то несомненно, что именно изучение словарей цитат могло бы существенным образом способствовать решению этого вопроса.

Попытка определить объем филологического фонового знания с привлечением словаря цитат (на материале только поэтических произведений) была осуществлена на кафедре английского языка филологического факультета МГУ в дипломной работе А.Л.Чубарова "Прагматика литературной аллюзии". Сопоставление произведений, вошедших в антологии, изданные в нашей стране и за рубежом в последние годы, с материалом словаря цитат и теми цитатами, которые неизменно используются авторами художественных произведений, позволило прийти к заключению относительно количества и объема поэтических произведений, подлежащих включению в программу курса истории английской литературы. Такой метод определения объема филологического фонового знания представляется заслуживающим внимания. Однако его применение требует более углубленного изучения используемых источников, среди которых важное место занимают словари цитат. Их изучение должно, видимо, осуществляться по двум направлениям: с точки зрения реального функционирования включенных в словарь цитат в вертикальном контексте английской литературы и с точки зрения степени владения этим материалом образованного носителя языка. Изучение последнего аспекта представляется целесообразным проводить в сопоставлении с соответствующим фоновым знанием филолога-иностранца.

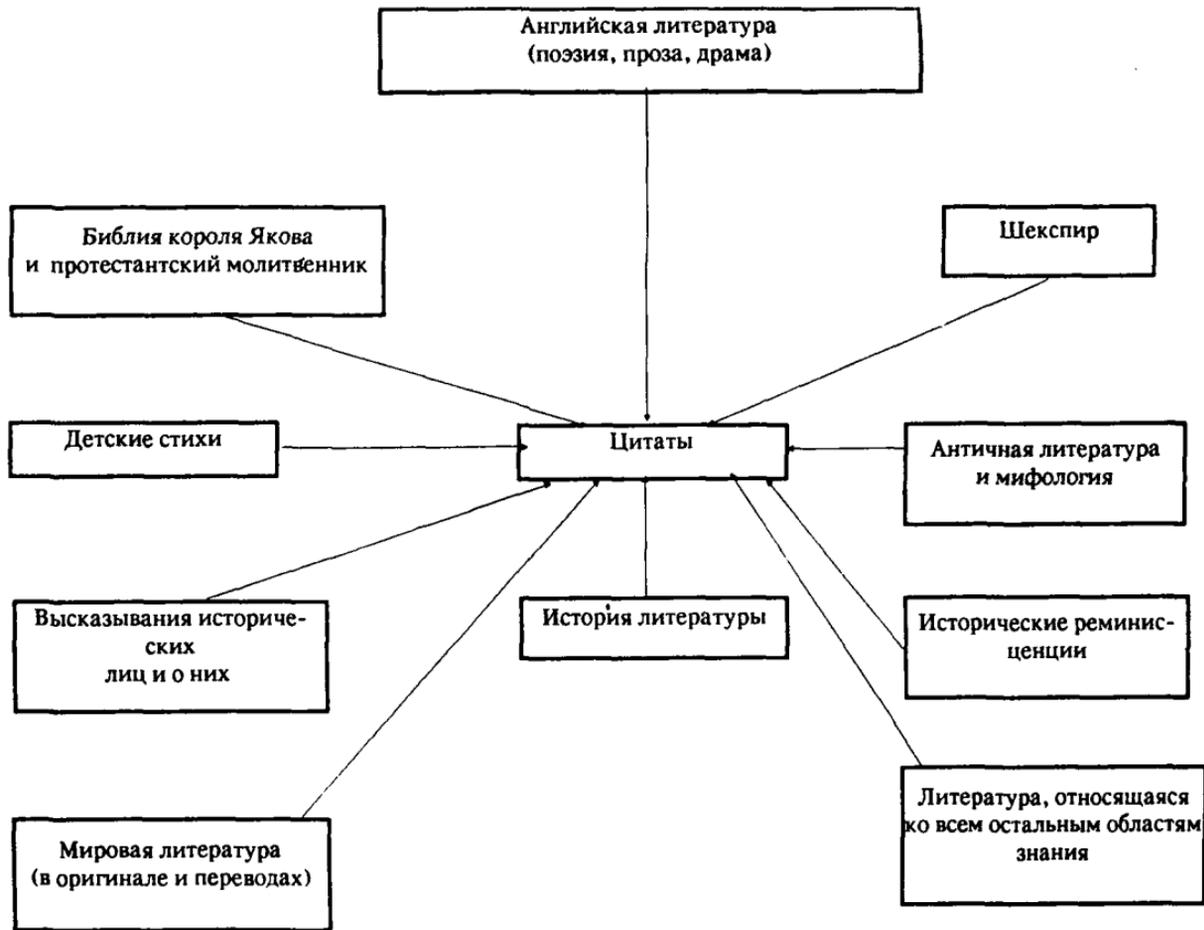
Для исследования был избран "Оксфордский словарь цитат" ("The Oxford Dictionary of Quotations"). Понятно, что словарь цитат в полном его объеме никак не может быть воспринят как нечто абсолютное, как сумма знаний, которыми обладает каждый образованный англичанин. Уже одно сопоставление предисловий к двум изданиям (1941 и 1979 гг.) дает возможность убедиться, насколько изменилось представление о том, что могут и должны знать англичане, что предполагается общеизвестным и одинаково доступным читающей публике. Раннее издание замышлялось как словарь знакомых цитат ("the work is primarily intended to be a dictionary of familiar quotations"), а составители последнего - вообще отказываются от этого принципа ("the claim that this is a dictionary of familiar quotations is hereby dropped"), давая таким образом понять, что собранный ими материал никак не является общим достоянием. Они также объясняют причи-

ны, по которым оказываются вынужденными значительно сократить объем материала, включаемого ими в словарь, по сравнению с предыдущим изданием, причем основными здесь являются не только и не столько соображения экономии, сколько реальное положение вещей, т.е. сокращение объема филологического знания у каждого последующего поколения. Характеризуя обширность сведений, которыми располагали составители предыдущего издания, они не без сожаления констатируют: "much of that lettered world of reference has disappeared". Более того, они утверждают, что каждое новое поколение будет нуждаться в новом словаре цитат ("every generation, every decade perhaps, needs its new Dictionary of Quotations"), и совершенно очевидно, что изменения, которые будут иметь место, никак не повлекут за собой расширение объема таких словарей.

Каким же образом может филолог-иностранец извлечь какое-либо представление об объеме филологического фонового знания англичан и о каких именно аспектах этого знания может он надеяться получить наиболее достоверные сведения?

Для того чтобы дать ответ на этот вопрос, необходимо представить себе прежде всего, что же именно входит в словарь цитат. Изучение содержания словаря дает нам следующую картину (см.схему на след. странице).

Остановимся теперь кратко на некоторых отдельных составных частях этого материала для того, чтобы уяснить себе, какие из них в первую очередь заслуживают нашего внимания, по поводу каких из них наши суждения могут оказаться наиболее достоверными и объективными. Хорошо известно, какое важное место занимали в английской литературе цитаты и аллюзии из классической литературы и мифологии. В последнее время, однако, в особенности к середине текущего столетия, удельный вес таких цитат неизменно сокращается, и классические реминисценции сводятся лишь к отдельным и весьма немногочисленным ссылкам на известные эпизоды хорошо известных произведений, к упоминанию имен персонажей, популярных изречений, вошедших во все словари, пословиц, поговорок и т.д. Таким образом, для филолога-иностранца при чтении современной английской литературы практически отпадает необходимость обращения



к словарю цитат для выяснения их значения и происхождения. Большую пользу может принести ему обращение к словарям иностранных слов в английском языке, словарям идиом, справочникам, подобным "Who's Who in the Ancient World" и просто спискам латинских слов и выражений, со держащихся в приложениях к толковым словарям. Попытке определить место классических цитат во всем объеме филологического фонового знания англичан также представляли бы значительную трудность в первую очередь ввиду четких возрастных различий: люди старшего поколения неизменно оказываются более осведомленными в этой области, тогда как среднее и особенно младшее поколение имеют довольно ограниченное представление о классической литературе, тем более в оригинале. Поэтому литература Древней Греции и Рима, представленная в словаре цитат, остается за пределами нашего рассмотрения.

Равным образом и мировая, прежде всего западноевропейская литература, не являлась предметом рассмотрения как один из аспектов филологического фонового знания, отраженного в словаре цитат, но уже по другим соображениям. Дело в том, что, как свидетельствует опыт, знания студентов-филологов в этой области превосходят уровень знаний среднего образованного англичанина. Объем цитат из западноевропейской литературы в словаре сравнительно невелик, как и роль их в вертикальном контексте английской литературы.

Особого отношения требуют также и детские стихи. Составление объема фоновых знаний англичанина и филолога-иностранца здесь мало что может дать из-за крайне ограниченной осведомленности последнего в данной области. Следует отметить, что детская литература в Англии, ее специфика, особенно в плане влияния на литературу "для взрослых" и на английский язык вообще, еще очень мало изучена. Имеющиеся на эту тему работы касаются в первую очередь таких проблем, как перевод детской литературы, особенности употребления тех или иных стилистических средств и т.д. Детская литература вообще и детские стихи в частности, ввиду исключительной их роли как аспекта вертикального контекста, должны явиться предметом углубленного филологического исследования, прежде чем могут быть сделаны какие бы то ни было заключения относительно взаимодейст-

вия вертикального контекста и филологического фонового знания в этой области. Не случайно цитаты из детских стихов не были включены в последнее издание словаря цитат, составители которого отсылают читателя к специальному источнику, а именно "The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes".

Несколько замечаний заслуживает материал словаря цитат, обозначенный нами как "высказывания исторических лиц и о них", а также "исторические реминисценции". Подобный материал - очень зыбкая категория, поскольку запомнившееся при жизни одного поколения забывается как не стоящее внимания, тривиальное последующим поколением. С другой стороны, малозначащая мысль, облеченная в эпиграмматическую форму, может жить веками, иногда видоизменяясь, приобретая с течением времени чуть ли не характер одной из "вечных истин". Исторические реминисценции, высказывания, касающиеся определенных событий, эпизодов в истории, могут иметь часто узконациональный характер, восприниматься только в контексте определенного исторического периода, при условии, что воспринимающий достаточно хорошо знаком не только с каким-то событием, давшим повод к тому или иному высказыванию, но и с особенностями лица, сделавшего это высказывание. Следует помнить, что именно в этой области более чем в какой-либо другой проявляется различный подход к оценке исторических фактов, характеризующий представителей различных социальных систем. Данные соображения побуждают нас относиться с особым вниманием к такому рода материалу при сопоставлении фоновых знаний студента-филолога и образованного англичанина. Общий объем исторических реминисценций в вертикальном контексте английской литературы невелик и сводится в основном к традиционному набору высказываний, которые по сравнению с другими элементами вертикального контекста меньше подвержены влиянию литературной моды.

Касаясь кратко цитат, почерпнутых из самых разнообразных областей знания, следует отметить, что они получили известность и остались жить в веках главным образом благодаря художественной литературе, потому что через литературу они и передаются от поколения к поколению. Это обстоятельство дает основание говорить о филологическом характере фонового знания, отраженного в словаре цитат. Объем и

состав таких цитат в вертикальном контексте английской литературы отличается постоянством. Сопоставление фоновых знаний филолога-иностранца и образованного англичанина не обнаруживает большего сходства, чем было выявлено при рассмотрении других элементов вертикального контекста.

Оставшиеся три элемента или составные части словарного материала приводят нас вновь к трем основным аспектам вертикального контекста английской литературы: Шекспир, английская классическая литература (поэзия, проза, драма) и Библия короля Иакова, которые и должны, видимо, в первую очередь служить основой для сопоставления объема филологического фонового знания образованного англичанина и филолога-иностранца. Несомненно, что и при обращении к этим аспектам возникает целый ряд осложнений и трудностей, обусловленных в основном различиями культурно-исторической традиции. Что касается Библии, то безусловно наши знания здесь значительно уступают знаниям англичан даже современного поколения, чьи сведения в данной области очень ограничены по сравнению со старшим и даже средним поколением. Роль библейских цитат в вертикальном контексте английской литературы чрезвычайно велика. Английская литература, в том числе и современная, настолько насыщена библейскими цитатами и аллюзиями, что материал, содержащийся в словаре цитат (хотя и с существенными ограничениями), должен служить основой восприятия вертикального контекста.

Совершенно особо обстоит дело с Шекспиром и английской классической литературой. Содержание словаря цитат в отношении именно этого материала является знакомым для большинства образованных англичан. Иначе обстоит дело с филологом-иностранцем. Если он и узнает и даже сам употребляет какие-либо цитаты из Шекспира, то речь может идти лишь об ограниченном количестве самых популярных цитат. Если он и хорошо знает содержание, например, пьесы Шекспира, то он редко помнит весь текст монолога, откуда он заимствует цитату. Англичанин же, как правило, знает наизусть большое количество шекспировских текстов, заучивая большинство известных монологов в школе, а также участвуя в любительских спектаклях, что всегда было традицией, особенно в "паблик скул".

По вполне понятным причинам то же относится и к английской классической литературе. Поэтическим произведениям в словаре отводится гораздо больше места, чем прозе или драматургии. Такое расположение материала вполне соответствует роли и месту цитат в вертикальном контексте английской литературы. Поэтический компонент заметно преобладает в нем. Однако роль поэтических цитат в вертикальном контексте далеко не одинакова. Она изменяется, и иногда очень существенно, от одного автора к другому, от одного периода в истории литературы к другому. Такие изменения часто не находят отражения в структуре словаря цитат. Например, Шелли многократно цитировался в прошлом и в начале нынешнего века, но интерес к нему у современных авторов ослабевает. Включение того или иного автора в словарь цитат может быть свидетельством его популярности, но еще не означает, что приведенные в словаре отрывки действительно цитируются в литературе. В особенности это относится к современным авторам, чьи произведения включены в словарь цитат, и к вертикальному контексту современной английской литературы. Примером здесь может служить Джон Бетчмен. Цитатам из его стихотворений отведено в словаре более двух страниц, однако в произведениях современной английской литературы они обнаруживаются редко. Цитируемые отрывки к тому же сами по себе чрезвычайно сложны для восприятия из-за сложности их собственного вертикального контекста, насыщенного реалиями современной английской действительности в самых разнообразных ее проявлениях.

Проза, как и драматические произведения, цитируется значительно реже. Здесь также можно наблюдать известное противоречие между количеством цитат в словаре и использованием их в вертикальном контексте английской литературы. Наглядным примером могут служить Г.Уэллс или Б.Шоу. Количество цитат из Б.Шоу, которые можно обнаружить в современной литературе, практически равно нулю, тогда как в последнем издании словаря цитат ему отведено до трех страниц.

Многочисленные примеры такого рода, когда количество цитат, зафиксированных в словаре, превышает уровень реального их употребления, позволяют сделать вывод, что авто-

ры словарей мыслят свои труды не только как справочники но и как своеобразные антологии. Составители первого издания "The Oxford Dictionary of Quotations" откровенно говорят о своей цели в предисловии: "If the book serves to start people reading poets it will have accomplished a great deal besides being a work of reference. In many places more of the context of the actual familiar phrase has been given than is strictly necessary, but this has been practice throughout the book, and one which it was thought would add to its value and charm".

Авторы последнего издания провозглашают совершенно иной принцип, но и они тем не менее дают больший контекст как для менее знакомых, так и для хорошо знакомых цитат. Данный факт приводит нас к убеждению о необходимости создания специально подготовленного издания словаря цитат для филологов-иностранцев, которое должно представлять собой своеобразный "сплав" словаря и антологии, т.е. не просто справочник, но своего рода минимум филологической информации, которым должен располагать оканчивающий филологический факультет. Сочетание этих двух задач очень сложно, и подготовка подобного издания потребует длительного времени и серьезных предварительных разысканий. Создание такого пособия должно одновременно служить двум целям: углубить интерес филолога к английской литературе, создав (или освежив) у него представление о лучших образцах английской классической литературы, и в то же время облегчить ему понимание произведений за счет увеличения объема филологического фонового знания, которое должно обеспечить ему проникновение в вертикальный контекст.

Каким же образом должен осуществляться выбор материала для включения его в такого рода пособие? Одним из возможных подходов представляется совместное прочтение словаря цитат советскими и английскими филологами с целью выявления общего знания, которым те и другие располагают в отношении английской литературы. В данной работе предлагаются результаты опыта такого прочтения трагедии Шекспира "Гамлет". Выбор этот был обусловлен рядом причин. Во-первых, чрезвычайно широка известность трагедии как в Англии, так и в нашей стране. Трудно назвать другое произведение Шекспира, которое бы столь часто упоминалось и цитировалось в русской литературе, шло на рус-

ской сцене, экранизировалось и т.д. Текст трагедии столь хорошо известен, что дал повод для анекдотического замечания, сделанного якобы одной "образованной" американкой: "Hamlet's all made up of quotations". Выбор наш объясняется еще и тем, что знание Шекспира отличает всех англичан, принадлежащих к читающей публике, без различия пола и возраста. В случае Шекспира не возникли те трудности, с которыми пришлось столкнуться при обсуждении классической английской поэзии, где возрастным фактором и в первую очередь чисто субъективные причины (один автор "нравится", другой нет) играли большую роль.

При выборе цитат из "Гамлета" были приняты во внимание следующие факторы: филологическое фоновое знание автора настоящей работы и филологическое фоновое знание ряда образованных англичан, имеющих преимущественно гуманитарное образование, в возрасте от 25 до 50 лет. Все участники руководствовались не только тем, что они помнят или не помнят из самой пьесы, но и тем, насколько часто им приходилось встречать ту или иную цитату в английской литературе. Нельзя не упомянуть здесь о том, что автор настоящей работы несомненно испытывал еще и влияние вертикального контекста русской литературы. Бывали случаи, немногочисленные, но достаточно значительные, когда при чтении, например, какого-нибудь монолога внимание автора привлекала к себе цитата, запомнившаяся именно благодаря частому воспроизведению ее в русской литературе, тогда как собеседники автора - англичане останавливали свое внимание совсем на другой цитате из этого же монолога. Так, например, в монологе из I акта явления 2, начинающемся словами: "O! that this too solid flesh would melt,/ Thaw, and resolve itself into a dew", помимо приведенных двух строк, все англичане выделили как наиболее известные и часто цитирующиеся следующие строки: "As if increase of appetite had grown/by what it fed on, Frailty, they name is woman".

Для автора настоящей работы наиболее знаменательными словами были: "A little month; or ere those shoes were old/ With which she follow'd my poor father's body,/ Like Niobe, all tears".

Такое восприятие объясняется тем, что в русской литературе XIX в., особенно близкой автору, при упоминании

"Гамлета" наиболее часто цитировались именно эти строки, чему являются свидетельством произведения Тургенева, Гончарова, Писемского, Щедрина и многих других. Особой популярностью эти слова были обязаны знаменитому русскому актеру Мочалову. В его исполнении они производили большое впечатление, о котором упоминает, в частности, Щедрин в "Пошехонской старине": "Затем Мочалов ей не понравился, и знаменитое "башмаков еще не износила", приведшее ее мужа в трепет (он даже толкнул ее локтем, когда трагик произносил эти слова), пропало совсем даром".

В данном аспекте возникает еще одна очень интересная филологическая проблема - проблема сравнения вертикальных контекстов двух национальных литератур, требующая особого изучения.

Результаты прочтения "Гамлета" в том виде, в каком он представлен в словаре цитат, приводятся в Приложении 2. Как можно будет убедиться на основании приведенного материала, количество цитат из "Гамлета", которые должны быть хорошо знакомы филологу-иностранцу, значительно меньше общего количества цитат из этой трагедии, содержащегося в Оксфордском словаре цитат (87 против 257). Цитаты приводятся с указанием действия и явления в том объеме, в каком они даны в словаре цитат. Те из них, которые наиболее часто воспроизводятся как часть вертикального контекста английской литературы, выделены в тексте особо. Видимо, именно они должны быть настолько хорошо известны филологу-иностранцу, чтобы он мог не только легко узнавать их, но и хранить в памяти. Вопрос о том, может и должен ли он сам включать даже очень популярные цитаты в свою собственную устную и письменную речь, представляет особую сложность и может быть решен только в совокупности с целым рядом проблем, среди которых основной и определяющей является наше знание языка.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

P.G.Wodehouse

By Advice of Counsel

The traveller champed meditatively at his steak. He paid no attention to the altercation which was in progress between the waiter and the man at the other end of the dingy room. The sounds of strife ceased. The waiter came over to the traveller's table and stood behind his chair. He was ruffled.

"If he meant lamb", he said, querulously, "why didn't he say 'lamb', so's a feller could hear him? I thought he said 'ham', so I brought ham. Now Lord Percy gets all peevish."

He laughed bitterly. The traveller made no reply.

"If people spoke distinct", said the waiter, "there wouldn't be half the trouble there is in the world. Not half the trouble there wouldn't be. I shouldn't be here, for one thing. In this restawrong, I mean". A sigh escaped him.

"I shouldn't", he said, "and that's the truth. I should be getting up when I pleased, eating and drinking all I wanted, and carrying on same as in the good old days. You wouldn't think, to look at me, would you now, that I was once like the lily of the field?"

The waiter was a tall, stringy man, who gave the impression of having no spine. In that he drooped, he might have been said to

resemble a flower, but in no other respect. He had sandy hair, weak eyes set close together, and a day's growth of red stubble on his chin. One could not see him in the lily class.

"What I mean to say is, I didn't toil, neither did I spin. Ah, them was happy days! Lying on me back, plenty of tobacco, something cool in a jug - "

He sighed once more.

"Did you ever know a man of the name of Moore? Jerry Moore?"

The traveller applied himself to his steak in silence.

"Nice feller. Simple sort of feller. Big. Quiet. Bit deaf in one ear. Straw-coloured hair. Blue eyes. 'Andsome, rather. Had a'ouse outside of Reigate. Has it still. Money of his own. Left him by his pa. Simple sort of feller. Not much to say for himself. I used to know him well in them days. Used to live with him. Nice feller he was. Big. Bit hard of hearing. Got a sleepy kind of grin, like this - something".

The traveller sipped his beer in thoughtful silence.

"I reckon you never met him", said the waiter. "Maybe you never knew Gentleman Bailey, either? We always called him that. He was one of these broken-down Eton of 'Arrer fellers, folks said. We struck up a partnership kind of casual, both being on the tramp together, and after a while we' appened to be round about Reigate. And the first house we come to was this Jerry Moore's. He come up just as we was sidling to the back door, and grins that sleepy grin. Like this - something.' 'Ullo!' he says. Gentleman kind of gives a whoop, and hollers, 'If it ain't my old pal, Jerry Moore! Jack', he says to me, 'this is my old pal, Mr. Jerry Moore, wot I met in 'appier days down at Ramsgate one summer'.

"They shakes hands, and Jerry Moore says, 'Is this a friend of yours, Bailey?' looking at me. Gentleman introduces me. 'We are partners", he says, 'partners' in misfortune. This is my friend, Mr. Roach',

'Come along in', says Jerry.

"So we went in, and he makes us at home. He's a bachelor, and lives all by himself in this desirable 'ouse.

"Well, I seen pretty quick that Jerry thinks the world of Gentleman. All that evening he's acting as if he's as pleased as Punch to have him there. Couldn't do enough for him. It was a bit of all right, I said to meself. It was, too.

"Next day we gets up late and has a good breakfast, and sits on the lawn and smokes. The sun was shining, the little birds was singing, and there wasn't a thing, east, west, north, or south, that looked like work. If I had been asked my address at that moment, on oath, I wouldn't have hesitated a second. I should have answered, 'No. I, Easy Street'.

He paused, his mind evidently in the past, among the cigars and big breakfasts. Presently he took up his tale.

"Well, I, was saying Jerry was kind of simple. Liked to put in his days pottering about the little garden he'd made for himself, looking after his flowers and his fowls, and sit of an evening listening to Gentleman 'olding forth on Life. He was a philosopher, Gentleman was. And Jerry took everything he said as gospel. He didn't want no proofs. 'E and the King of Denmark would have been great pals. He just sat by with his blue big eyes getting rounder every minute and lapped it up.

"It wasn't long before I begin to notice a change in Jerry. He never had been what you'd call a champion catch-as-catch-can talker, but now he was silenter than ever. And he got a

habit of switching Gentleman off from his theories on life in general to Woman in particular. This suited Gentleman just right. What he didn't know about Woman wasn't knowledge.

"Gentleman was too busy talking to have time to get suspicious, but I wasn't; and one day I draws Gentleman aside and puts it to him straight. 'Gentleman', I says, 'Jerry Moore is in love!'

"Well, this was a nasty shock, of course, for Gentleman. He knew as well as I did what it would mean if Jerry was to lead home a blushing bride through that front door. It would be outside into the cold, hard world for the bachelor friends. Gentleman sees that quick, and his jaw drops. I goes on. 'All the time', I says, 'that you're talking away of an evening, Jerry's seeing visions of a little woman sitting in your chair. And you can bet we don't enter into them visions. He may dream of little feet pattering about the house', I says, 'but they aren't ours; and you can' ave something on that both ways. Look alive, Gentleman', I says, 'and think out some plan, or we might as we well be padding the hoof now'.

"Well, Gentleman did what he could. In his evening discourses he started to give it to Woman all he knew. Began to talk about Delilahs and Jezebels and 'Fools-there-was and the rest of it, and what a mug a feller was to let a female into 'is cosy home, who'd only make him spend his days hooking her up, and his nights wondering how to get back the blankets without waking her. My, he was crisp! Enough to have given Romeo the jumps, you'd have thought. But, lor! It's no good talking to them when they've got it bad.

"A few days later we caught him with the goods, talking in the road to a girl in a pink dress.

"I couldn't but admit that Jerry had picked one right from the top of the basket. This wasn't one of them languishing sort wot sits about in cosy corners and reads story-books, and don't care what's happening in the home so long as they find out what became of the hero in his duel with the Grand Duke. She was a brown, slim, wiry-looking little thing. You know.

"Jerry says, 'These are my friends, Miss Tuxton - Mr. Bailey and Mr. Roach. They are staying with me for a visit. This is Miss Jane Tuxton', he says to us. 'I was just going to see Miss Tuxton home', he says, sort of wistful. 'Excellent', says Gentleman. 'We'll come too'. And we all goes along. There wasn't much done in the way of conversation. The only talk before we turned her in at the garden gate was done by Gentleman, who told a pretty long story about a friend of his in Upper Sydenham who had been silly enough to marry, and had trouble ever since.

That night, after we went to bed, I said to Gentleman, 'Gentleman', I says, 'what's going to be done about this? We've got about as much chance, if Jerry marries that girl as a couple of helpless chocolate creams at a school-girls picnic'. 'If', says Gentleman.

"Well, we seen a good deal of Miss Jane in the next week or so. We keeps Jerry under-what's it the heroine says in the melodrama? 'Oh, cruel, cruel, S.P. something'. Espionage, that's it. We keeps Jerry under espionage, and whenever he goes tricking round after the girl, we goes trickling round after him.

"'Things is running our way', says Gentleman to me, after one of these meetings. That girl is getting cross with Jerry. She wants

Reckless Rudolph, not a man who stands and grins when other men butt in on him and his girl.

"It was the Sunday after this that Jerry Moore announces to us wriggling, that he had an engagement to take supper with Jane and her folks. He'd have liked to have slipped away secret, but we was keeping him under espionage too crisp for that, so he has to tell us. 'Excellent', said Gentleman. 'It will be a great treat to Jack and myself to meet the family. We will go along with you'. So off we all goes, and pushes our boots in sociable fashion under the Tuxton table. I looked at Miss Jane out of the corner of my eye; and, honest, that chin of hers was sticking out a foot, and Jerry didn't dare look at her. Love's young dream I muses to myself, how swift it fades when a man has the nature and disposition of a lop-eared rabbit!

"The Tuxtons was four in number, not counting the parrot, and all male. There was Pa Tuxton, an old feller with a beard and glasses; a fat uncle; a big brother, who worked in a bank and was dressed like Moses in all his glory; and a little brother with a snub nose, that cheeky you'd have been surprised. And a parrot in its cage and a fat yellow dog. And they're all making themselves pleasant to Jerry, the wealthy future son-in-law, something awful.

"'Jack', Gentleman says to me when we're in bed, 'this is too easy. No girl of spirit's going to love a man who behaves that way to her parents. Her kind wants her folks to dislike her young man. She wants to feel that she is the only one in the family that's got the sense to see the hidden good in Willie. She doesn't want to be one of a crowd hollering out what a nice young man he is. Take it from one who has studied the sect', says Gentleman, 'from John o'Groat's to Land's End, and back again'.

"Next day Jerry Moore's looking as if he'd only sixpence in the world and had swallowed it. 'What's the matter, Jerry?' says Gentleman. Jerry heaves a sigh. 'Bailey', he says, 'and you, Mr. Roach, I expect you both seen how it is with me. I love Miss Jane Tuxton, and you seen for yourselves what transpires. She don't value me, not tuppence'. 'Say not so', says Gentleman, sympathetic. 'You're doing fine. To make the thing a cert all you have to do is to make a dead set at her folks. Don't just sit there like you did last night. Show'em you've got something in you. You know what folks are: they think themselves the most important things on the map. Well, go to work. Consult them all you know. Every opportunity you get. There's nothing like consulting a girl's folks to put you in good with her'.

The waiter paused. His eye was sad and dreamy. Then he took up the burden of his tale.

"First thing that happens is that Gentleman has a sore tooth on the next Sunday, so don't feel like coming along with us. He sits at home dosing it with whisky, and Jerry and me goes off alone.

"So Jerry and me pikes off, and once more we prepares to settle down around the board. I hadn't noticed Jerry particular, but just now I catches sight of his face in the light of the lamp. Ever see one of those fighters when he's sitting in his corner before a fight, waiting for the gong to go? Well, Jerry looks like that; and it surprises me.

"I told you about the fat yellow dog that permeated the Tuxton's house, didn't I? The family thought a lot of that dog, though of all the ugly brutes I ever met he was the worst. Sniffing round and growling all the time. Well, this evening he comes up to Jerry just as he is going to sit down, and starts to growl. Old Pa

Tuxton looks over his glasses and licks his tongue. 'Rover! Rover!' he says, kind of mild. 'Naughty Rover; he don't like strangers, I'm afraid! Jerry looks at Pa Tuxton, and he looks at the dog, and I'm just expecting him to say 'No', Or 'Yes', same as the other night, when he lets out a nasty laugh - one of them bitter laughs. 'Ho! don't he? Then perhaps he'd better get further away from them! And he ups with his boot and - well, the dog hit the far wall.

"Jerry sits down and pulls up his chair. 'I don't approve', he says 'of folks keeping great, fat, ugly, bad-tempered yellow dogs that are a nuisance to all. I don't like it'.

"There was a silence you could have scooped with a spoon. Have you ever had a rabbit turn round on you and growl? That's how we all felt when Jerry outs with them crisp words. They took our breath away.

"While we were getting it back again the parrot, which was in his cage, let out a squawk. Honest, I jumped a foot in my chair.

"Jerry gets up very deliberate, and walks over to the parrot.

"Is this a menagerie?' he says. 'Can't a man have supper in peace without an image like you starting to holler? Go to sleep'.

'Uncle Dick's fond of the parrot, so he speaks up for him. 'Polly's always been reckoned a handsome bird', he says.

"He wants stuffing', says Jerry.

"And Uncle Dick drops out of the talk.

"Up comes big brother, Ralph his name was. He's the bank-clerk and a dude. He gives his cuffs a flick, and starts in to make things jolly all round by telling a story about a man he knows named Wotherspoon. Jerry fixes him with his eye, and, half-way through, interrupts.

"That waistcoat of yours is fierce', he says.

"'Pardon?' says Ralph.

"'That waistcoat of yours', says Jerry. 'It hurts me eyes. It's like an electric sign'.

"Ralph is proud of his clothes, and he isn't going to stand this. He glares at Jerry and Jerry glares at him. "'Who do you think you are?' says Ralph, breathing hard.

"'Button up your coat', says Jerry.

"'Look 'ere!' says Ralph.

"'Cover it up, I tell you', says Jerry. 'Do you want to blind me?'

Pa Tuxton interrupts. 'Why, Mr, Moore', he begins, sort of soothing; when the small brother, who's been staring at Jerry, chips in. I told you he was cheeky. He says, 'Pa, what a funny nose Mr. Moore's got!'

"And that did it. Jerry rises, very slow, and leans across the table and clips the kid brother one side of the ear-ole. And then there's a general imbroglio, everyone standing up and the kid hollering and the dog barking.

"'If you'd brought him up better', says Jerry, severe, to Pa Tuxton, 'this wouldn't ever have happened'.

"Pa Tuxton gives a sort of howl. 'Mr. Moore', he yells, 'what is the meaning of this extraordinary behaviour? You come here and strike me child -'

"Jerry bangs on the table. 'Yes', he says, 'and I'd strike him again. Listen to me. You think just because I'm quiet I ain't got no spirit. You think all I can do is to sit and smile. You think - Bah! You aren't on to the hidden depths in me character. I'm one of them still waters that runs deep. I'm - Here, you get out of it! Yes, all of you. Except Jane. Jane and me wants this room to have a private talk in. I've got a lot of things to say to Jane. Are you going?'

"When just then the parrot outs with another of them squawks. Jerry jumps at it. 'You first', he says, and flings the cage out of the window. 'Now you', he says to the yellow dog, putting him out through the door. And then he folds his arms and scowls at us, and we all notice suddenly that he's very big. We looks at one another, and we begins to edge towards the door. All except Jane, who's staring at Jerry as if he's a ghost.

"Mr. Moore", says Pa Tuxton, dignified, 'we'll leave you. You 're drunk'. "I'm not drunk", says Jerry, 'I'm in love'.

"Jane", says Pa Tuxton, 'come with me, and leave this ruffian to himself'.

"Jane", says Jerry, 'stop here, and come and lay your head on my shoulder'.

"Jane", says Pa Tuxton, 'do you hear me?'

"Jane", says Jerry, 'I'm waiting'.

"She looks from one to the other for a spell, and then she moves to where Jerry's standing'.

"I'll stop", she says, sort of quiet.

"And we drifts out.

The waiter snorted.

"I got back home quick as I could and relates the proceedings to Gentleman. Gentleman's rattled. 'I don't believe it'; he says. 'Don't stand there and tell me Jerry Moore did them things. Why, it ain't in the man. Specially after what I said to him about the way he ought to behave. How could he have done so?' 'Just then in comes Jerry, beaming all over. 'Boys', he shouts, 'congratulate me. It's all right. We've fixed it up. She says she hadn't known me properly before, she says she'd always reckoned me a sheep, while all the time I was one of them strong, silent men'. He turns to Gentleman -".

The man at the other end of the room was calling for his bill.

"All right, all right", said the waiter. "Coming! He turns to Gentleman", he went on rapidly, "and he says, 'Bailey, I owe it all to you, because if you hadn't told me to insult her folks'."

He leaned on the traveller's table and fixed him with an eye that pleaded for sympathy.

"Ow about that?" he said. "Isn't that crisp? 'Insult her folks!' Them was his very words. 'Insult her folks!'"

The traveller looked at him inquiringly. "Can you beat it?" said the waiter.

"I don't know what you are saying", said the traveller. "If it is important, write it on a slip of paper. I am stone-deaf".

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

1. *You come most carefully upon your hour* (I.1).

2. For this relief much thanks; 'tis bitter cold

*And I am sick at heart* (I.1).

3. Not a mouse stirring (I.1).

4. *A little more than kin and less than kind* (I.2).

5. Not so, my lord; I am too much i' the sun (I.2).

6. Queen: Thou know'st 'tis common;

*all that live must die,*

Passing through nature to eternity.

Hamlet: Ay, madam, it is common (I.2).

7. *O! that this too solid flesh would melt,*

*Thaw, and resolve itself into a dew;*

Or that the Everlasting had not fix'd

His canon 'gainst self-slaughter! O God! O

God!

*How very stale, flat and unprofitable*

*Seem to me all the uses of this world.*

Fie on't! 'tis an unweeded garden,

That grows to seed; things rank and gross  
in nature

Possess it merely. 'That it should come to  
this,

But two months dead: nay, not so much,  
not two:

So excellent a king; that was, to this,

*Hyperton to a satyr: so loving to my  
mother,*

That he might not beteem *the winds of heaven*

Visit her face too roughly. Heaven and earth!

Must I remember? Why, she would hang on him,

*As if increase of appetite had grown*

By what it fed on; and yet, within a month,

Let me not think on't: *Fraltly, thy name is woman!*

*A little month; or ere those shoes were old*

*With which she follow'd my poor father's body,*

*Like Niobe, all tears; why she, even she,*

O God! a beast, that wants discourse of reason,

Would have mourn'd longer, - married with mine uncle,

My father's brother, but no more like my father

Than I to Hercules (I.2).

8. *Thrift, thrift, Horatio!* the funeral bak'd meats

Did coldly furnish forth the marriage tables.

Would I had met my dearest foe in heaven

Ere I had ever seen that day, Horatio! (I.2).

9. *A countenance more in sorrow than in anger* (I.2).

10. *Give it an understanding, but no tongue* (I.2).

11. Do not, as some ungracious pastors do,

Show me *the steep and thorny way to heaven,*

Whiles, like a puff'd and reckless libertine,  
Himself *the primrose path of dalliance*  
*treads,*

And reckes not his own rede (I.3).

12. And these few precepts in thy memory  
Look thou character. Give thy thoughts no  
tongue,

Nor any unproportion'd thought his act.

*Be thou familiar, but by no means*  
*vulgar;*

The friends thou hast, and their adoption  
tried,

*Grapple them to thy soul with hoops of*  
*steel;*

But do not dull thy palm with  
entertainment

Of each new-hatch'd, unfledg'd comrade.  
Beware

Of entrance to a quarrel; but, being in,  
Bear't that th' opposed may beware of  
thee.

*Give every man thine ear, but few thy*  
*voice;*

Take each man's censure, but *reserve thy*  
*judgment.*

*Costly thy habit as thy purse can buy,*  
But not express'd in fancy: rich, not  
gaudy;

For the apparel oft proclaims the man,  
And they in France of the best rank and  
station

Are most select and generous, chief in  
that.

Neither a borrower, nor a lender be;  
For loan oft loses both itself and friend,  
And *borrowing dulls the edge of*  
*husbandry,*

This above all: *to thine own self be true,*  
And it must follow as the night the day,

Thou canst not then be false to any man  
(I.3).

13. But to my mind, - though I am native  
here,

And to the manner born, - it is a  
custom

More honour'd in the breach than the  
observance (I.4).

14. Angels and ministers of grace defend  
us!

Be thou a spirit of health or goblin  
damn'd,

Bring with thee airs from heaven or blasts  
from hell,

Be thy intents wicked or charitable,

Thou com'st in such a questionable shape

That I will speak to thee: I'll call thee

Hamlet,

King, father; royal Dane, O! answer me:

Let me not burst in ignorance; but tell

Why thy canoniz'd bones hearsed in death,

Have burst their cerements; why the

sepulchre

Wherein we saw thee quietly inurn'd,

Hath op'd his ponderous and marble jaws,

To cast thee up again. What may this

mean,

That thou, dead corse again in complete

steel

Revisit'st thus the glimpses of the moon,

Making night hideous; and we fools of

nature

So horribly to shake our disposition

With thoughts beyond the reaches of our

souls? (I.4).

15. *Something is rotten in the state of  
Denmark* (I.4).

16. I am thy father's spirit;

Doom'd for a certain term to walk the

night (I.5).

17. But that I am forbid  
 To tell the secrets of my prison-house,  
*I could a tale unfold whose lightest word  
 Would harrow up thy soul, freeze thy  
 young blood,*  
*Make thy two eyes, like stars, start from  
 their spheres,*  
*Thy knotted and combined locks to part,*  
*And each particular hair to stand an  
 end,*  
*Like quills upon the fretful porpentine:*  
 But this eternal blazon must not be  
 To ears of flesh and blood. List, list, O,  
 list! (I.5).
18. *Murder most foul*, as in the best it is;  
 But this most foul, strange, and unnatural  
 (I.5).
19. *O my prophetic soul!*  
 My uncle! (I.5).
20. *Leave her to heaven,*  
 And to those thorns that in her bosom  
 lodge,  
 To prick and sting her (I.5).
21. *O most pernicious woman!*  
 O villain, villain, smiling, damned villain!  
 My tables, -meet it is I set it down,  
 That one may smile, and smile, and be a  
 villain;  
 At least I am sure it may be so in  
 Denmark (I.5).
22. *There are more things in heaven and  
 earth, Horatio,*  
*Than are dreamt of in your philosophy*  
 (I.5).
23. *The time is out of joint; O cursed  
 spite,*  
 That ever I was born to set it right (I.5).
24. This is the very ecstasy of love (II.1)
25. *Brevity is the soul of wit* (II.2).
26. *More matter with less art* (II.2).

27. Polonius: What do you read, my lord?  
Hamlet: *Words, words, words* (II.2).

28. *Though this be madness, yet there is method in't* (II.2).

29. *There is nothing either good or bad, but thinking makes it so* (II.2).

30. It goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory; this most excellent canopy, the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appears no other thing to me but a foul and pestilent congregation of vapours. *What a piece of work is a man!* How noble in reason! how infinite in faculty! in form, in moving, how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust? man delights not me; no, nor woman neither, though, by your smiling, you seem to say so (II.2).

31. The play, I remember, pleased not the million; *'twas caviare to the general* (II.2).

32. Use every man after his desert, and who should 'scape whipping? (II.2).

33. O, what a rogue and peasant slave am I:

Is it not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his own conceit  
That from her working all his visage  
wann'd,

Tears in his eyes, distraction in 's aspect,  
A broken voice, and his whole function  
suiting

With forms to his conceit? and all for  
nothing!

For Hecuba!

*What's Hecuba to him or he to Hecuba*

*That he should weep for her? (II.2).*

34. He would drown the stage with tears,  
And cleave the general ear with horrid  
speech,

Make mad the guilty, and appal the free,  
*Confound the ignorant,* and amaze,  
indeed,

The very faculties of eyes and ears (II.2).

35. The play's the thing

Wherein I'll catch the conscience of the  
king (II.2).

36. *To be or not to be: that is the  
question:*

Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
*The slings and arrows of outrageous  
fortune,*

Or to take arms against a sea of troubles,  
And by opposing end them? To die: to  
sleep;

No more; and, by a sleep to say we end  
The heart-ache and the thousand natural  
shocks

That flesh is heir to, *'tis a consummation  
Devoutly to be wish'd.* To die to sleep;  
*To sleep; perchance to dream: ay, there's  
the rub;*

For in that sleep of death what dreams  
may come.

*When we have shuffled off this mortal  
coil,*

Must give us pause. There's the respect  
That makes calamity of so long life;  
For who would bear the whips and scorns  
of time,

The oppressor's wrong, the proud man's  
contumely,

*The pangs of dispriz'd love,* the law's  
delay,

The insolence of office, and the spurns  
That patient merit of the unworthy takes,

When he himself might his quietus make  
*With a bare bodkin?* Who would fardels  
bear,

To grunt and sweat under a weary life,  
But that the dread of something after  
death,

*The undiscover'd country from whose  
bourn*

*No traveller returns,* puzzles the will,  
And makes us rather bear those ills we  
have,

Than fly to others that we know not of?  
Thus *conscience doth make cowards o,  
us all;*

And thus *the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of  
thought,*

And enterprises of great pith and moment  
With this regard their currents turn awry,  
And lose the name of action (III.1).

37. *Get thee to a nunnery:* why wouldst  
thou be a breeder of sinners? I am myself  
indifferent honest; but yet I could accuse me of  
such things that it were better my mother had  
not borne me. I am very proud, revengeful,  
ambitious; with more offences at my beck than I  
have thoughts to put them in, imagination to  
give them shape, or time to act them in. What  
should such fellows as I do crawling between  
heaven and earth? We arrant knaves, all; believe  
none of us (III.1).

38. Be thou as chaste as ice, as pure as  
snow, thou shalt not escape calumny. Get thee  
to a nunnery, go; farewell. (III.1).

39. O! what a noble mind is here  
o'erthrown:

The courtier's, soldier's, scholar's, eye,  
tongue, sword;

The expectancy and rose of the fair state,

*The glass of fashion, and the mould of form,*

The observed of all observers, quite, quite down!

And I, of ladies most deject and wretched,  
That suck'd the honey of his music vows,  
Now see that noble and most sovereign reason,

Like sweet bells jangled, out of tune and harsh;

That unmatched form and figure of flown youth,

Blasted with ecstasy: O! woe is me,  
To have seen what I have seen, see what I see! (III.1).

40. Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, *trippingly on the tongue*; but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. *Nor do not saw the air to much with your hand, thus*; but use all gently: for in the very torrent, tempest, and - as I may say - *whirlwind of passion*, you must acquire and beget a temperance, that may give it smoothness. O! it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow *tear a passion* to tatters, to very rags, to split the ears of groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise: I would have such a fellow whipped for o'erdoing

Termagant; *it out-herods Herod*: pray you, avoid it (III.2).

41. Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor: *suit the action to the word*, the word to the action; with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature; for anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, *to hold, as twere, the mirror up to nature; to show virtue*

*her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.* Now, this overdone, or come tardy off, though it make the unskilful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others. O! there be players that I have seen play, and heard others praise, and that highly, not to speak it profanely, that, neither having the accent of Christians nor the gait of Christian, pagan, nor man, have so strutted and bellowed that I have thought some of nature's journeyman had made men and not made them well, they imitated humanity so abominably (III.2).

42. Give me that man

That is not *passion's slave*, and I will wear him

In my heart's core, ay, in my heart of heart, as I do thee (III.2).

43. *Here's metal more attractive* (III.2).

44. Marry, *this is miching mallecho*; it means mischief (III.2).

45. Ophelia: *'Tis brief*, my lord.

Hamlet: *As woman's love* (III.2).

46. *The lady doth protest too much, methinks* (III.2).

47. We that have free souls, it touches us not: let the galled jade wince, *our withers are unwrung* (III.2).

48. Why, let the stricken deer go weep,

The hart ungalled play;

*For some must watch, while some must sleep:*

So runs the world away (III.2).

49. The proverb is *something musty* (III.2).

50. You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me

*from my lowest note to the top of my compass*  
(III.2).

51. Do you think I am easier to be played  
on than a pipe?

Call me what instrument you will, though  
you can fret me, you cannot play upon me  
(III.2).

52. 'Tis now *the very witching time of  
night,*

When churchyards yawn and hell itself  
breathes out Contagion to this world: now could  
I drink hot blood,

And do such bitter business as the day  
Would quake to look on (III.2).

53. Let me be cruel, not innatural;  
*I will speak daggers to her, but use none*  
(III.3).

54. O! my offence is rank, *it smells to  
heaven* (III.3).

55. Speak no more;  
Thou turn'st mine eyes into my very soul.

56. *A king of shreds and patches* (III.4).

57. Conceit in weakest bodies strongest  
works (III.4).

58. Confess yourself to heaven;  
Repent what's past; avoid what is to come  
(III.4).

59. For in the fatness of these pury  
times,

*Virtue itself of vice must pardon beg.*  
(III.4).

60. *Assume a virtue, if you have it not.*  
That monster, custom who all sense doth  
eat,

Of habits devil, is angel yet in this (III.4).

61. I must be cruel only to be kind  
(III.4).

62. For 'tis the sport to nave the engineer  
*Hoist with his own petar.* and it shall go  
hard

But I will delve one yard below their  
mines,

And blow them at the moon (III.4).

63. *Diseases desperate grown,  
By desperate appliances are reliev'd,  
Or not at all* (IV.3).

64. *He is dead and gone, lady,  
He is dead and gone,*

At his head a grass-green turf;

At his heels a stone (IV.5).

65. White his shroud as the mountain  
snow...

Larded with sweet flowers;

Which bewept to the grave did go

With true-love showers (IV.5).

66. Lord! we know what we are, but  
know not what we may be (IV.5).

67. *When sorrows come, they come not  
single spies,*

*But in battalions* (IV.5).

68. They bore him barefac'd on the bier;

Hey non nonny, nonny, hey nonny;

And in his grave rain'd many a tear  
(IV.5).

69. *There's rosemary, that's for  
remembrance; pray, love, remember: and there  
is pansies, that's for thoughts* (IV.5).

70. There's fennel for you, and  
columbines; there's rue for you; and here's some  
for me; we may call it herb of grace o'Sundays.

O! O! *you must wear your rue with a  
difference.* There's a daisy; I would give you  
some violets, but they withered all when my  
father died. They say he made a good end. -

For bonny sweet Robin is all my joy  
(IV.4).

71. No, no, he is dead;

Go to thy death-bed,

He never will come again (IV.5).

72. He is gone, he is gone,

And we cast away moan;  
God ha' mercy on his soul! (IV.5).

73. There is a willow grows aslant a brook,  
That shows his hoar leaves in the glassy  
stream;

There with fantastic garlands did she  
come,

Of crow-flowers, nettles, daisies, and ling  
purples,

That liberal shepherds give a grosser  
name,

But our cold maids do dead man's fingers  
call them:

There, on the pendent boughs her coronet  
weeds

Clambering to hang, and envious sliver  
broke,

When down her weedy trophies an herself  
Fill in the weeping brook. Her clothes  
spread wide,

And, mermaid-like, awhile they bore her  
up;

Which time she chanted snatches of old  
tunes,

As one incapable of her own distress  
(IV.5).

74. *Cudgel thy brains* no more about it,  
for your dull ass will not mend his pace with  
beating (V.1).

75. How absolute the knave is! we must  
speak by the card, or equivocation will undo us  
(V.1).

76. *Alas, poor Yorick.* I knew him,  
Horatio; a fellow of infinite jest, of most  
excellent fancy; he hath borne me on his back a  
thousand times; and now, how abhorred in my  
imagination it is! my gorge rises at it. Here  
hung those lips that I have kissed I know not  
how oft. Where be your gibes now? your  
gambols? your songs? your flashes of merriment,

that were want to set the table on a roar? Not one now, to mock your own grinning? quite chap-fallen? Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come; make her laugh at that (V.1).

77. Lay her i' the earth;  
And from her fair and unpolluted flesh  
May violets spring! I tell thee, churlish  
priest,

*A ministering angel shall my sister be,  
When thou liest howling (V.1)*

78. *Sweets to the sweet: farewell! (V.1)*

79. I lov'd Ophelia: *forty thousand  
brothers*

*Could not, with all their quantity of love,  
make up my sum (V.1).*

80. *There's a divinity that shapes our  
ends;*

*Rough-hew them how we will (V.2).*

81. But, sure, the bravery of his grief did  
put me

*Into a towering passion (V.2).*

82. *Not a whit, we defy augury; there's a  
special providence in the fall of a sparrow. If  
it be now; 'tis not to come; if it be not to  
come, it will be now; if it be not now, yet it  
will come: the readiness is all (V.2).*

83. I am more an antique Roman than a  
Dane (V.2).

84. The rest is silence (V.2).

85. Now cracks a noble heart. *Good-night,  
sweet prince,*

*And flights of angels sing thee to thy  
rest (V.2).*

86. The ears are senseless that should give  
us hearing,

To tell him his commandment is fulfill'd,  
That *Rosencrantz and Guildenstern are  
dead (V.2).*

87. Let four captains

Bear Hamlet, like a soldier, to the stage;

For he was likely, had he been put on,

To have prov'd most royally (V.2).

## ЛИТЕРАТУРА<sup>1</sup>

1. Allingham M. Fashion in Shrouds. London, 1961 (1938).
2. Bedford Duke of. The Book of Snobs. London, 1965.
3. Christie A. Sad Cypress. London, 1966 (1933).
4. Christie A. Three Act Tragedy. London, 1966 (1935).
5. Christie A. Taken at the Flood. London, 1973 (1948).
6. Coward N. Plays. London, 1979 (1930).
7. Dickens M. One Pair of Feet. London, 1953 (1942).
8. Drabble M. Jerusalem the Golden. London, 1978 (1967).
9. Galsworthy J. The Forsyte Saga. M., 1956 (1906, 1920, 1921).
10. Gordon R. Doctor on Toast. London, 1971 (1961).
11. Gordon R. Doctor at Large. London, 1955.
12. Gilbert W. S. Sir. The Savoy Operas. London, 1926.
13. Hardy Th. The Hand of Ethelberta. London, 1977 (1876).
14. Herriot J. Vets Might Fly. London, 1979 (1976).
15. Heyer G. Envious Casca. London, 1970 (1941).
16. Howard E.J. Odd Girl Out. London, 1977 (1972).
17. Huxley A. Brief Candles. London, 1977 (1930).
18. Innes M. The Bloody Wood. London, 1968 (1966).
19. Innes M. Hamlet, Revenge! London, 1976 (1937).
20. Innes M. Appleby Talking. London, 1973 (1954).
21. Innes M. Old Hall, New Hall. London, 1965 (1956).
22. Innes M. The New Sonia Wayward, London, 1972 (1960).
23. Keane M. Good Behaviour. London, 1982.
24. Laurence D.H. England, My England. London, 1964 (1922).
25. Mansfield K. Selected Stories. M., 1957 (1920, 1922).
26. Marsh N. Death in a White Tie. London, 1954 (1938).
27. Marsh N. Artists in Crime. London, 1967 (1938).
28. Marsh N. False Scent. London, 1964 (1960).
29. Marsh N. When in Rome. London, 1976 (1970).
30. Marsh N. Scales of Justice. London, 1965 (1955).

---

<sup>1</sup>В скобках указана дата первого выхода в свет.

31. Marsh N. *Black as He's Painted*. London, 1976 (1974).
32. Maugham W.S. *The Painted Veil*. London, 1959 (1925).
33. Maugham W.S. *The Merry-Go-Round*. London, 1972 (1905).
34. Maugham W.S. *Cakes and Ale*. London, 1968 (1930).
35. Mitford N. *Love in a Cold Climate*. London, 1978 (1949).
36. Rendell R.A. *Judgement in Stone*. London, 1984 (1981).
37. Rendell R. *Put on by Cunning*. London, 1983 (1977).
38. Saki (H.H.Munro). *Beasts and Super-beasts*. London, 1950 (1914).
39. Saki (h.H.Munro). *76 Short Stories*. London, 1966 (1904, 1911, 1919).
40. Saki (h.H.Munro). *The Unbearable Bassington*. London, 1947 (1912).
41. Sackville-West V. *The Edwardians*. London, 1960 (1930).
42. Sayers D. *Busman's Honeymoon*. London, 1967 (1937).
43. Sayers D. *Gaudy Night*. London, 1975 (1935).
44. Sayers D. *Clouds of Witness*. London, 1966 (1927).
45. Sayers D. *The Unpleasantness at the Bellona Club*. London, 1936  
(1928).
46. Sayers D. *Strong Poison*. London, 1969 (1930).
47. Snow C.P. *The New Men*. London, 1970 (1954).
48. Spark M. *The Go-Away Bird and Other Stories*. London, 1978 (1958).
49. Tey J. *To Love and Be Wise*. London, 1969 (1950).
50. Trollope A. *Can You Forgive Her?* London, 1968 (1864).
51. Waugh E. *Work Suspended and Other Pieces*. London, 1963 (1943).
52. Waugh E.A. *Handful of Dust*. London, 1966 (1934).
53. Waugh E. *Vile Bodies*. London, 1951 (1930).
54. Wilde O. *Plays. M.*, 1961 (1895).
55. Williams D. *Unholy Writ*. London, 1976.
56. Wodehouse P.G. *The Little Nugget*. London, 1978 (1913).
57. Wodehouse P.G. *Bachelors Anonymous*. London, 1973.
58. Wodehouse P.G. *Indiscretions of Archie*. London, 1977 (1921).
59. Wodehouse P.G. *Meet Mr. Mulliner*. London, 1981 (1927).
60. Wodehouse P.G. *Quick Service*. London, 1954 (1940).
61. Wodehouse P.G. *The Girl in Blue*. London, 1973.
62. Wodehouse P.G. *Jeeves in the Offing*. London, 1965 (1960).
63. Wodehouse P.G. *The Code of the Woosters*. London, 1967 (1938).
64. Wodehouse P.G. *Stiff Upper Lip, Leeves*. London, 1966 (1963).
65. Wodehouse P.G. *Aunts Aren't Gentlemen*. London, 1974.
66. Wodehouse P.G. *Much Obliged, Jeeves*. London, 1971.
67. Wodehouse P.G. *Galahad at Blandings*. London, 1966.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i>	3
Глава I. ВЕРТИКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ	6
Глава II. ВЕРТИКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ И "КОНТЕКСТ ЭПОХИ"	39
Глава III. ТОПОНИМИЯ В СОСТАВЕ ВЕРТИКАЛЬНОГО КОНТЕКСТА АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	82
Глава IV. АНТРОПОНИМИЯ В СОСТАВЕ ВЕРТИКАЛЬНОГО КОНТЕКСТА АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	107
Глава V. ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК В ВЕРТИКАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	128
Глава VI. ВЕРТИКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ И ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	154
Глава VII. СЛОВАРЬ ЦИТАТ КАК ИСТОЧНИК ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФОНОВОГО ЗНАНИЯ	165
П р и л о ж е н и е 1	177
П р и л о ж е н и е 2	188
Литература	203