

УДК 821.111

**СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА ЛИРИЧЕСКОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ
АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ**

К. Э. ДАФФИ «ЭНН ХЭТЭУЭЙ»)

Остапенко И. В. , Глухенькая Л. Н.

Таврическая академия (структурное подразделение)
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»,
Симферополь, Россия
E-mail: lesyagluhenka@mail.ru

В статье рассматривается художественный язык стихотворения «Энн Хэтэуэй» современной популярной британской поэтессы Кэрол Энн Даффи на субъектном и объектном уровнях. Исследование позволяет осмыслить авторский выбор исторического персонажа как ведущего художественного образа и выявить, какие цели ставит и достигает поэт в результате данного выбора. Анализ субъектной и объектной структур художественного языка стихотворения «Энн Хэтэуэй» позволил проследить, как К.Э. Даффи реализовала событие адресанта, на роль которого избрала исторического персонажа – жену Шекспира, и имплицитного ей современного читателя, интересующегося загадками биографии английского драматурга. Стихотворение является авторской мифологизацией личности Энн Хэтэуэй, трактовкой ее роли в судьбе и творческой деятельности писателя. Наделение ролевого героя в тексте первоначальной формой позволило автору стихотворения представить собственный взгляд на роль женщины в судьбе мужчины, оставившего значимый след в истории культуры. Более того, ритмотектоника сонета позволяет говорить об Энн Хэтэуэй как о «Вечной жене», Музе, хранительнице творческого наследия и адресате любовных сонетов У. Шекспира.

Ключевые слова: Кэрол Энн Даффи, авторское сознание, лирика, субъектная организация, объектная организация, лирический субъект, лирический герой, Энн Хэтэуэй, имплицитный читатель.

ВВЕДЕНИЕ

Любая национальная литература характеризуется наличием некоей знаковой творческой фигуры, которая тем или иным образом определяет векторы ее художественности – А. Пушкин, Т. Шевченко, А. Мицкевич, Г. Логнфелло и др. Но не только эстетическая реальность, сотворенная авторским сознанием, становится предметом публичного интереса. Читателя всегда привлекает личность автора, неудержимо хочется понять, как, на первый взгляд, обычный человек может создать некий «новый» мир, да еще и привлечь к нему внимание других. А если в приватной жизни такого писателя обнаруживаются какие-либо лакуны, его биография

неминуемо мифологизируется и становится источником эстетических новообразований.

Английская литература в этом смысле занимает ведущее место, уступая разве что греческой с ее Гомером. Творчество У. Шекспира – не только исток формирующейся в XVI-XVII веках национальной английской литературы, но и вершина возрожденческой европейской литературы, классический образец гуманизма в художественной трактовке. При этом биография писателя полна тайн, пробелов, мистификаций, что обусловило впоследствии в литературоведческом дискурсе возникновение феномена шекспировского вопроса, а в художественном – породило множество литературных интерпретаций жизненного пути великого драматурга.

Особый интерес к личной жизни У. Шекспира возникает в результате обнаружения в 1747 году завещания автора, датированного 25 марта 1616 г., где на третьей странице добавлена фраза о «второй по качеству кровати», предназначенной его жене. Этот биографический факт, один из немногих подлинных в шекспироведении, дал толчок к созданию псевдобιοграфических беллетристических произведений с различными трактовками семейной жизни автора, роли в его писательской судьбе жены Энн Хэтэуэй.

И. И. Бурова в статье «Загадка «второй по качеству кровати» Шекспира в британской и американской беллетристике XX-XXI вв.» [3] осуществила сравнительный анализ романов и пьес С. Стерлинг, Ф. Хэрриса, С. Дейн, Дж. Брофи, Э. Бёрджесса, Т. Келли, Э. Райэн, О. Питерсон, Э. Роулэндз и др. Исследовательница выявила, как в названных произведениях образ жены писателя, их взаимоотношения варьируются в довольно широком диапазоне – от полной отстраненности супругов и отверженности жены до романтизации образа возлюбленной и ее жертвенности. В круг изучаемых произведений И.И. Бурова не включила поэзию, а между тем и современная британская лирика проявляет интерес к шекспировским загадкам. Яркий пример тому находим в творчестве Кэрол Энн Даффи – стихотворение с заглавием «Энн Хэтэуэй» входит в сборник «Вечная жена» (1999), оно же и станет предметом изучения в данной исследовательской работе.

Кэрол Энн Даффи (род. 1955), одна из самых популярных современных поэтесс в Великобритании, лауреат премий С. Моэма, Т. С. Элиота, Уитбредовской и Форвардской премии, Поэт-лауреат с 2009 года. Знаковым в творчестве К. Э. Даффи стал сборник «Вечная жена» (1999), в котором нашли отклик католическое воспитание поэтессы, тесная связь с литературной группой «Ливерпульские поэты», идеи постмодернизма и феминизма. Героини сборника – женщины, которые «оказались в тени своих мужей, так как политическая и культурная жизнь общества была ориентирована в первую очередь на мужчину» [4, с. 64]. «Жены» К. Э. Даффи – супруги известных мужчин, ученых, писателей, мифологических героев и библейских персонажей, от английского натуралиста Дарвина до ветхозаветного царя Ирода: «There are 30 women's voices in the book <...> each voice taking up some untold story of the World's Wife» [9, с. 5] / «В книге 30 женских голосов <...> и каждый голос принимается за нерассказанную историю «вечной» жены» (перевод. – Л.Г.).

Одним из голосов, на которых заговорила К. Э. Даффи, стал голос Энн Хэтэуэй, жены У. Шекспира, о взаимоотношениях писателя с которой достоверных сведений не сохранилось. Это открывает широкие возможности для интерпретации не только их частных отношений, но и мифологизации личности жены, ее роли в творческой судьбе всемирно известного автора. Обратим внимание на то, что мифологизация женской личности осуществляется в творчестве поэтессы, следовательно, необходимо сконцентрироваться на гендерных нюансах авторских стратегий.

Миф в универсальном смысле является неким представлением о мире, вербализация же такого представления, в рамках теории художественного дискурса (В. И. Тюпа), происходит в результате вторичной семиотизации языка как первичной знаковой реальности и формирования художественного языка как вторичной или эстетической реальности [8, с. 20]. Знакомство с таким языком овладение им становится для реципиента способом осмысления и постижения новой художественной реальности. Но не только. Поскольку язык как коммуникативное средство является экспликацией картины мира личности, то художественный язык презентует картину мира автора. Следовательно, изучение художественного языка

произведения дает возможность проникнуть не только в художественный мир, но и в творческую лабораторию авторского сознания, этот мир создающего.

Одним из путей изучения художественного языка произведения является исследование его объектного и субъектного уровней [1; 2; 5; 6; 8]. В теории художественного дискурса В. И. Тюпа выделяет три уровня текста – внешний, несущий и внутренний – и предлагает, соответственно, в объектной организации художественного языка вычленять: эпизоды как несущий уровень, детализованные через фокализацию, или систему кадров внутреннего зрения (внешний уровень), и генерализованные через систему хронотопов (внутренний уровень); на субъектном уровне ученый актуализирует внутритекстовые дискурсы (несущий), детализованные через глоссализацию, или систему голосов (внешний), и генерализованные через систему ритмических рядов (внутренний) [8, с. 32].

Как видим, язык художественного произведения предстает «сверхсложным семиотическим явлением» [8, с. 27], где отдельные элементы соединены особыми парадигматическими и синтагматическими связями, которые воспринимающее сознание вынуждено осмысливать одновременно, а не последовательно, как это имеет место в языке общения. Еще одним важным аспектом структуры художественного языка является эквивалентность его компонентов на семиотическом уровне. Поскольку материалом данного исследования является поэтический текст, отметим, что в художественном языке лирического текста ведущая роль принадлежит субъектной организации.

Данное исследование *посвящено* изучению художественного языка стихотворения «Энн Хэтэуэй» на субъектном и объектном уровнях, что позволит осмыслить авторский выбор исторического персонажа как ведущего художественного образа и выявить, какие цели ставит и достигает поэт в результате данного выбора.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Композиционно стихотворение представлено заглавием «Энн Хэтэуэй», эпиграфом из завещания Шекспира «*Item, I gyve unto my wife my second best bed...*»

(from Shakespeare's will) («Вещь, которую я отдаю своей жене, – моя вторая лучшая кровать...») (из завещания Шекспира) (здесь и далее – подстрочный перевод Л. Г.) и собственно текстом стихотворения, облеченного в сонетную форму.

Как известно, выбор заглавия и эпитафия в художественном мире напрямую презентуют авторское сознание. Использование в качестве заглавия имени жены У. Шекспира является первым и знаковым шагом в процессе мифологизации эмпирической личности. Обратим внимание – в основном тексте завещания Шекспир не упоминает свою жену в качестве наследника, указание на нее появляется лишь в более поздней приписке, притом без собственного имени. Автор же стихотворения вводит биографическое имя в заглавие, включая таким образом историческую личность в художественный дискурс, чем уже наделяет ее мифологической природой. Притом жена именована не по фамилии мужа, а названа своим девичьим именем, что подчеркивает ее собственную самодостаточность и значимость. Как правило, заглавие является результатом деятельности непосредственно авторского сознания. Оно становится авторской «темой» сколь угодно протяженного высказывания, а весь последующий текст – его «ремой».

Использование в качестве эпитафия документального фрагмента акцентирует достоверность художественного события, разворачивающегося в произведении. При этом использование первоначальной формы «I give» (я отдаю; *give* – вероятно искаженное написание английского глагола *give* – (от)давать), дословно повторяющей документальную форму, как бы воскрешает и самого адресанта завещания, биографического Шекспира, что актуализирует мифологичность разворачивающегося в стихотворении эстетического события.

В лирике, как правило, представлено одно «Событие» (Ю. М. Лотман), разворачивающееся в авторском сознании и реализованное через синкретизм двух событий – события, о котором рассказывается, и события самого рассказывания. Оба неразрывно друг с другом связаны и взаимопроникают друг в друга. И все же для дифференциации субъектной и объектной организации художественного языка предпримем попытку их разделения.

Событие, о котором рассказывается, разворачивается в сознании жены Шекспира – Энн Хэтэуэй. Рефлексируя над оставленным мужем завещанием, женщина вспоминает их интимные отношения, непосредственно связанные с той «вещью», которую он ей оставил, – супружеской кроватью. В воспоминания в качестве противопоставления включается и гостевая кровать. Заключительный катрен представляет собой осмысление собственной значимости лирической героини в судьбе не только мужа, но искусства в целом – ее любовь стала не только источником вдохновения великого драматурга, священнодействием, возложенным на алтарь «второй лучшей кровати», но ихранилищем его творческого наследия.

Событие самого рассказывания в тексте представлено медитативными потоками сознания перволичного субъекта, адресованными имплицитному реципиенту, недоумевающему по поводу смысла завещания Шекспира. Этот вопрос постоянно интригует читателя: почему «вторую» лучшую кровать писатель оставил жене и какие отношения могли быть между супругами при таком его решении. Читатель (адресат) вовлечен в резонанс с эмоциональным тоном лирического «я». Однако эта внутренняя форма облечена во внешнюю форму повествования. В тексте они чередуются. На смену повествованию приходит медитация, несущая в себе ключ к смыслу целого (ряд метафор отображает чувства женщины к возлюбленному) и преобразующая героиню из объектного лирического персонажа (влюбленная женщина) в полноценного перволичного лирического субъекта (жена великого драматурга): «The bed we loved in was a spinning world/ of forests, castles, torchlight, cliff-tops, seas[...]Romance/ and drama played by touch, by scent, by taste» [10, с. 30] / «Кровать, в которой мы любили, была вращающимся миром/ лесов, замков, факелов, скал, морей[...]Роман и драма сыграны на ощупь, запах, вкус».

Для анализа субъектной структуры обратимся к типологии лирического субъекта на внутритекстовом уровне – «я», «я-другой», «другой» [7, с. 98–110]. В тексте стихотворения представлены следующие субъектные формы:

1) личное местоимение 1 л., ед.ч. *I* «я» (2 раза) в начальной форме и в косвенном падеже *me* «меня» (2 раза); притяжательное местоимение *my* «мой» (4 раза);

2) личное местоимение 1 л., мн.ч. *we* «мы», притяжательное местоимение *our* «наш»;

3) имена существительные в притяжательном падеже *lover's (words)* – слова возлюбленного, *writer's (hands)* – руки писателя, *widow's (head)* – вдовья голова;

4) имя существительное во мн.ч. *guests* – гости, притяжательное местоимение *their* «их»;

5) личное местоимение 3 л., ед. ч. *he* «он» (3 раза) в начальной форме и в косвенном падеже *him* «его», притяжательное местоимение *his* «его» (3 раза);

6) указательное местоимение *these (lips)* – эти (губы);

7) абстрактное имя существительное *my (living laughing) love* – моя (живая смеющаяся) любовь.

Из данного перечня субъектных форм вырисовываются две субъектные сферы текста – «я» и «другого». Перволичный субъект презентован местоимением 1 л., ед. ч. «я», которое появляется в тексте дважды, притяжательным местоимением «мой» (4 раза) и косвенным падежом личного местоимения «меня» (2 раза). Данная субъектная форма в тексте наделена определенной спецификой. По родовым законам лирики перволичный субъект является непосредственным презентантом авторского сознания, находится с ним в синкретических отношениях. И действительно, сам текст стихотворения производит впечатление именно такого лирического субъекта. Но, как уже выше отмечалось, авторское сознание через заглавие вводит собственное имя субъекта-адресанта, которому принадлежит лирическое высказывание, – Энн Хэтэуэй, жена Шекспира. Автор-творец таким образом создает ролевого героя, презентованного перволичной субъектной формой. Понять авторскую стратегию в этом плане и стало одной из задач исследования.

В сфере «другого» выделяется два субъекта. Один из них – это «он», представленный местоимением 3 л., ед. ч., притяжательным местоимением «его», а также составными формами-парафразами в виде имен существительных в притяжательном падеже *lover's (words)* – слова любимого, *writer's (hands)* – руки писателя; и абстрактным существительным «любовь» (*my living laughing love*).

Обратим внимание – собственным именем данный субъект не наделен, оно восстанавливается из внетекстового эпиграфа, понятно, что речь идет о Шекспире.

Кроме того, в роли «другого» выступают «гости», в тексте представленные существительным *guests* и местоимением *their* «их».

При том, что текст имеет две субъектные формы «другого», между ними прослеживается четкая семантическая дифференциация. «Другие»-«гости» существуют в сознании перволичного субъекта и играют пассивную роль, тогда как «другой»-«он», «любимый», включен в собирательное «мы», «наш». Поскольку в субъектной организации внешний уровень характеризуется системой голосов, в данном тексте обнаруживается один голос – перволичного субъекта. Но он сливается в стихотворении с лирическим «мы», что автоматически наделяет голосом и «другого»-«любимого». Как видим, активная позиция перволичного субъекта обеспечивает голосом «другого». Обратим внимание, в произведении отсутствует местоимение «ты» (*you*), что подчеркивает «слияние» «я» и «другого», их единство и целостность, что стало возможным благодаря введению авторским сознанием субъектной формы «мы».

Таким образом, система голосов на несущем уровне субъектной организации формирует дискурс созвучия «я» и «он» через собирательное «мы», противопоставленное безголосым «гостям». На этом же уровне объектной организации формируется эпизод, включающий двух актантов – «я» («я» и «он») и «гостей», а система кадров внутреннего зрения через детализацию образует внешний уровень, обеспечивающий противоположность ценностных систем участников дискурса.

Объектная детализация формируется из противопоставления двух «кроватей»: кровати, «в которой мы любили» и которая стала «вращающимся миром» поэзии («Romance / and drama» [10, с. 30] / «Роман и драма»), и «кровати» «гостей», «источающей прозу». В «лучшей кровати» «гости» даже не спали, а «дремали», то есть, они даже в сон не могли погрузиться полноценно.

«Вторая лучшая кровать» представлена через множество деталей, создающих целостность образа. Форма «второй» кровати – «вращающийся мир» – представлена

сферой, самой правильной геометрической формой, что подчеркивает общность, значимость, целостность и совершенство микрокосма собирательного «мы». Учитывая пересоздающую функцию художественного языка, предметные природные образы «лесов, замков, факелов, скал, морей» через актуализацию языка символов вводят в художественный мир произведения результаты творческой деятельности Шекспира. За ними угадываются пьесы автора «Как вам это понравится» (место действия – Арденский лес), «Макбет» (место действия – замок Кавдор), «Гамлет» (место действия – замок Эльсинор; Гамлет обдумывает самоубийство на скале) и «Буря» (Просперо с дочерью Мирандой вынуждены совершить морское путешествие): «The bed we loved in was a spinning world/ of forests, castles, torchlight, cliff-tops, seas/ where he would dive for pearls» [10, с. 30] / «Кровать, в которой мы любили, была вращающимся миром/ лесов, замков, факелов, скал, морей».

«Я» и «мы» дистанцированы от «гостей» на текстовом уровне местоимением *other*: «In the other bed, the best, our guests dozed on, / dribbling their prose» [10, с. 30] / «В другой постели, лучшей, дремали наши гости,/ Источая свою прозу». В этой системе кадров внутреннего зрения гостевая постель (*the other bed*) становится окказиональным антонимом постели супругов (*the bed we loved, that next best bed*), которая является символом слияния двух любящих людей. Более того, подчеркивает отношения противопоставления существительное *prose* – обыденное противопоставит возвышенному (Ср.: *Romance and drama played*).

Таким образом, на субъектном уровне несущий уровень текста презентует дискурсивные отношения, которые оформляются через противопоставление единства «мы» («я» и «он») и «гостей», («other», других, иных), выведенных за рамки частных отношений. В тексте звучит практически один голос лирического «я», вмещающего в себя голос «другого», «гости» же выполняют пассивную, второстепенную роль в данном высказывании.

Несущий уровень в объектном плане представлен одним эпизодом, событием, разворачивающимся в сознании перволичного субъекта. Кроме лирического «я» в него включены «он», «любимый», который синкретичен с «я» через лирическое «мы», и «гости». На внешнем уровне каждый из лирических субъектов имеет свои

пространственно-временные координаты, которые через предметную детализацию демонстрируют их ценностную парадигму и оформляют архитектуру целого произведения.

Пространство «гостей» локализовано «кроватью», и хоть она и названа «лучшей», но лишь опосредованно, с учетом внетекстовой информации из эпиграфа – «вторая лучшая кровать» предназначалась по завещанию жене. В определении гостевой кровати, названной «лучшей», звучит открытая ирония (сравнительная степень предполагает выделение одного из ряда). Ирония эта понятна в контексте всего стихотворения. Во-первых, упоминание о ней появляется ближе к финалу текста, после описания «кровати, в которой мы любили». Во-вторых, эта кровать выполняет сугубо утилитарную функцию – место для сна, удовлетворения чисто физиологической потребности, что подчеркивается действиями «гостей» – «источая прозу».

Совершенно иной представляется «вторая лучшая кровать» как предмет рефлексии перволичного лирического субъекта. Собственно говоря, все лирическое событие разворачивается на этой кровати, которая стала для лирического субъекта всего текста «вращающимся», совершенным миром. На пространственном уровне кровать представлена символически через телесный код и природные номинации. О пейзажных образах сказано выше – природные номинации символически презентуют мир шекспировского творчества. Но и телесные образы демонстрируют не просто интимные отношения, а трансформированные в само произведение искусства. Кровать, где происходит физиологический акт единения любящих – «в которой мы любили», – становится источником вдохновения для «любимого», «морем», «где он будет нырять за жемчугом». Более того, телесное единение дает не только вдохновение поэту, но и изменяет женское тело, преобразует его в саму поэзию со всеми ее атрибутами – «My lover's words/ were shooting stars which fell to earth as kisses/ on these lips; my body now a softer rhyme/ to his, now echo, assonance; his touch/ a verb dancing in the centre of a noun» [10, с. 30] / «Слова моего любимого/ были звездами, падающими на землю, как поцелуи/ на эти губы; мое тело теперь более

мягкая рифма по отношению к его, теперь эхо, ассонанс; его прикосновение –/ глагол, танцующий в центре существительного».

Описание прикосновений Шекспира – «his touch / a verb dancing in the centre of a noun» [10, с. 30] / «его прикосновение –/ глагол, танцующий в центре существительного» – производит впечатление динамичного фееричного действия.

Трансформации касаются и собственно кровати – она представляется лирическому субъекту «страницей»: «the bed/ a page beneath his writer's hands» [10, с. 30] / «кровать – страница под его писательскими руками». Кроме того, авторское сознание подвергает перекодировке представление о процессе творчества. Произведение искусства, созданное поэтом, рождается не из виртуальной материи, а из телесных ощущений, пережитых эмпирическим автором: «Romance/ and drama played by touch, by scent, by taste» [10, с. 30] / «Роман и драма сыграны на ощупь, запах, вкус».

Со смертью мужа связь жены с ним не утрачивается. Любовь, которая стала источником и сущностью творчества мужа, а по сути, и все его искусство, навсегда остается в сознании перволичного субъекта – «My living laughing love – / I hold him in the casket of my widow's head / as he held me upon that next best bed» [10, с. 30] / «Моя живая смеющаяся любовь – / Я держу его в шкатулке моей вдовьей головы, / как он держал меня на этой второй лучшей кровати». Таким образом, на внутреннем уровне текста пространственный план частной интимной жизни преобразуется в хронотоп творчества, где женская любовь становится источником, сущностью и смыслом искусства, адресованного в вечность.

Рассмотрим внутренний уровень субъектной организации, где формируется ритмотектоника целого произведения. Женскую и мужскую интенции К.Э. Даффи передает через соотношение мужской и женской рифмы: *kisses* «поцелуи» в строке 4 представляют женское (безударное) окончание, а *touch* «прикосновение» в 6-ом стихе – мужское (ударное) окончание.

Повтор в словах текста тех или иных фонем – гласных (ассонанс), или согласных (аллитерация), или их комбинаций (рифма, а также анаграмматическая или паронимическая аттракции) – является весьма существенным для лирической поэзии

фактором художественного впечатления. Глоссализирующий звуковой повтор нередко оказывается анаграмматическим субститутотом того или иного ключевого слова, находящимся в сложных внутритекстовых отношениях, наполненных смысловой значимостью.

Простейшее явление поэтической глоссализации текста – небезразличная к смыслу рифмовка. В первых 2-х катренах рифма перекрестная, в 3-м катрене и в заключительном двустишии – смежная. Рифмовка abab cdce ffgg hh представляется аллюзией на шекспировскую рифмовку abab cdcd efef gg.

Финал, рифмующий слова «head» и «bed» указывает на то, что лирическая героиня в состоянии сохранить любовь в памяти и воображении. Она лелеет память о муже в «thatnextbestbed», их истинная близость помогла ей правильно интерпретировать намерения Шекспира, когда он выразил свою волю в завещании.

Ассонансная структура стихотворения в англоязычном оригинале образуется ударными гласными. Рассмотрим ритмико-ассонансную субструктуру стихотворения:

- 1 – E – a – a – I: – z:
- 2 – o: – A: – o: – I – I:
- 3 – I – AI – z: – a – z:
- 4 – U: – A: – E – z: – I: –
- 5 – – I – A: – AU – o: – AI
- 6 – I – E – æ – – – a
- 7 – z: A: – – E – – – AU
- 8 – AI – I: – I – I: – E
- 9 – EI – I: – AI – æ – æ
- 10 – A: – EI – a – E – EI
- 11 – – a E – E – E əU –
- 12 I – – əU – I – A: – a
- 13 – əU – – – A: – – – I – E
- 14 – – E – – – E E E

В первом катрене, презентующем начало разворачивающего сюжетного события, доминирует гласная фонема “о” – 6 (ɔ: – 2, z: – 4) (при “а” – 5 (A: – 2, ʌ – 3), “i” – 5 (I – 2, I: – 3), “е” – 2 (E – 2), “u” (U: – 1), дифтонг AI – 1), функционально выступающая фокализационным фоном повествования (ключевые слова wɜ:rlɪd, fɔ:rests, tɔ:rchlight, pɜ:rls, z:rθ). Сильные позиции имеют и гласные фонемы “а” – 5 (A: – 2, ʌ – 3), выступающая анаграмматическим субститутом слова lʌved (как и обозначенного им лирического персонажа – lʌvɜ), “i” – 5 (I – 2, I: – 3), подтверждающая впечатление динамичного праздничного действия. Ключевыми словами, дешифрующими данный ассонанс, являются spI:nnɪŋ, cɪff, sI:s, kI:sses.

Во втором катрене, развивающем динамику действия, доминирует гласная фонема “i” – 5 (I – 2, I: – 3), (при “о” – 2 (ɔ: – 1, z: – 1), “а” – 4 (A: – 2, ʌ – 1, æ – 1), “е” – 3 (E – 3), дифтонг AI – 2, AU – 2). Сгущенные глоссализацией фонемы – субституты одного и того же действия (танца любви), чья роль в лирическом сюжете в переходе от любви как абстрактного понятия (lʌved, lʌvɜ) к любви, имеющей физическое воплощение (ключевые слова ɪps, dɑ:nsɪŋ, drɪ:med) и непосредственное отношение к творчеству Шекспира, как его результат, в частности (wɪtten).

В третьем катрене доминирует гласная фонема “а” – 7 (A: – 2, ʌ – 3, æ – 2) (при “i” – 3 (I – 2, I: – 1), “е” – 4 (E – 4), дифтонги EI – 3, AI – 1, əU – 2). Ключевыми словами, дешифрующими этот ассонанс, являются hænds, rɒmæns, lA:ghɪŋ, lʌv. Таким образом, внимание по-прежнему приковано к любви супружеской пары, с акцентом на желании женщины стать одним из драматических произведений мужа (сильна интенция творчества).

В заключительном двустишии доминирует гласная фонема E (5), функционально выступающая анаграмматическим субститутом слова bEd – близость помогла женщине правильно интерпретировать намерения Шекспира, когда он выразил свою волю в завещании. Здесь также реализуется прием фрейминга (или кругового повтора) – стихотворение начинается со слов «The bed we loved» и заканчивается словами «as she held me upon that next best bed».

Аллитерационная субструктура представленного поэтического текста выглядит следующим образом:

- 1 DDD
- 2 STSSTSTLTLTSSS
- 3 WWVVW
- 4 WTTWTT
- 5 -
- 6 NSNSS
- 7 NSNNSNN
- 8 MNDMDNMD
- 9 NSNSNS
- 10 NDDMDBTBSTBTST (параллелизмы)
- 11 STSTS
- 12 LVLFLV
- 13 ННН (энджамбент)
- 14 ННВВ

Утяжеленный повторами S, T, L, реже Z, второй стих передает перечисления, представляющие метафоричный ряд и, следовательно, глубину чувств женского перволичного субъекта (foreSTS, caSLZ, TorchLighT, cLiff-TopS, SeaZ). Этот пример можно также расценивать как звукоподражание шуршанию листвы в лесу, потрескиванию огня, шуму моря.

Утяжеленный аллитерацией В, S, Т десятый стих построен на параллелизмах (ByTouch, BySenT, ByTaSTe).

Параллельные конструкции, выстроенные на повторах Н, являются ключевыми и для завершающего двустишия (IHoldHim – asHeHeld).

Аллитерация N, например, в строке 7, несомненно, связана с мотивом слияния мужского и женского в метафоричном танце глагола и имени (daNcing, ceNtre, NouN).

Аллитерация L в 12-ом стихе наиболее заметна (Living Laughing Love). Но она также усиливается сопровождающим повтором V-F (living lauFing loVe), презентующим оппозиционную пару звонкого и глухого звуков.

Аллитерирующей основой стихотворения «Энн Хэтэуэй» выступает повтор D, который акцентирует мотив противопоставления двух постелей (beD, lovD, worlD,

DreamD), более того, представляется как утверждение ценности второй постели, на которой таинство любви приравнивается к таинству творчества (**Drama, playD**).

ВЫВОДЫ

Таким образом, анализ субъектной и объектной структур художественного языка стихотворения «Энн Хэтэуэй» позволяет сделать следующие выводы. Британская поэтесса К.Э. Даффи создала произведение, где с помощью художественного языка реализовала событие адресанта, на роль которого избрала исторического персонажа – жену Шекспира, и имплицитного ей современного читателя, интересующегося загадками биографии английского драматурга. Текст стихотворения является авторской мифологизацией личности Энн Хэтэуэй, трактовки ее роли в судьбе и творческой деятельности писателя. Наделение ролевого героя в тексте перволичной формой позволило автору стихотворения представить свой собственный взгляд на роль женщины в судьбе мужчины, оставившего значимый след в истории культуры. В литературоведении творчество Шекспира трактуется как вершина ренессансной культуры в Англии, где женская тема обретает новые, по сравнению со Средневековьем, коннотации. Дантовский образ Беатриче стал олицетворением платонической любви. Женщина-Муза открывала мужчине-поэту путь к творчеству как божественному акту творения. Вслед за Данте образ женщины наделялся в литературе сакральными чертами, воспевались ее неземная красота и духовная природа, сближавшая с образом Богородицы. Но уже у Петрарки, создавшего цикл сонетов, посвященных таинственной Лауре, Муза обретает портретные черты земной женщины, хотя отношения продолжают оставаться платоническими. Шекспир же, избирая ту же сонетную форму, создает в ней образ женщины, далекой от идеала небесной красоты, но наделенной способностью чувствовать и вызывать ответные земные чувства у поэта. Следуя за творческими предпочтениями своего предшественника, К.Э. Даффи рисует образ его жены, которая реализовала самые откровенные человеческие проявления плотской любви. При этом современный поэт возносит физическую любовь на священный алтарь, трансформируя физиологические ощущения в высокие творческие интенции. Отдавая ролевой

героине стихотворения право перволичного голоса, позволяя ей высказываться от собственного имени в сонетной, самой совершенной поэтической форме, К.Э. Даффи создает мифический образ «вечной женственности», связывающий возлюбленного с трансцендентным миром и обеспечивающий его бессмертие в искусстве. Частный хронотоп супружеского ложа вписывается в глобальный хронотоп искусства как божественного творения. Ритмотектоника сонета К.Э. Даффи не только демонстрирует совершенство сотворенного мира, но и развенчивает существующие в литературной науке представления о неизвестном адресате сонетов самого Шекспира. В трактовке современного поэта жена Шекспира, в завещании даже не поименованная, является «Вечной женой», Музой и хранительницей его творческого наследия и вполне достойна быть адресатом его гениальных любовных сонетов.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Собр. соч.: В 7 т. [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: Издательство «Русские словари», 1996. – Т. 5. – 730 с.
2. Бройтман, С. Н. Историческая поэтика [Текст] / С. Н. Бройтман. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 418 с.
3. Бурова, И. И. Загадка «второй по качеству кровати» в британской и американской беллетристике XX-XXI вв. [Текст] / И. И. Бурова // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2016. – № 2 (14). – С. 13–23.
4. Ганин, В. Н. Жизнь, смерть и ненависть мисс Хэвишем (Ч. Диккенс «Большие надежды» и К. Э. Даффи «Хэвишем») [Текст] / В. Н. Ганин // Филологическая регионалистика. – 2012. – № 1 (7). – С. 64–66.
5. Корман, Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы [Текст] / Б. О. Корман; предисл. и составл. В. И. Чулкова. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
6. Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения [Текст] / Б. О. Корман. – М., 1972. – 110 с.

7. Остапенко, И. В. Природа в русской лирике 1960–1980-х годов: от пейзажа к картине мира: монография. [Текст] / И. В. Остапенко. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2012. – 432 с.
8. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. [Текст] / Под ред. Н. Д. Тamarченко. – Т. 1: Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика –М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
9. Duffy C. A. PBS Bulletin 1999. Ed. by M. Dooley, J. MacKendrick. Inpress, 1999, No 182, p. 5.
10. Duffy C. A. The World's Wife. London: Picador, 2010. 96 p.

References

1. Bakhtin M. M. *Sobrannye Sochineniya: V 7 Tomakh* [Collected Works in 7 Volumes.]. Moscow: Russkie Slovarei Publ., 1996, 730 p.
2. Broitman S. N. *Istoricheskaya Poetika* [Historical Poetics]. Moscow: Rossiyskii Gosudarstvennyi Gumanitarnyi Universitet, 2001, 418 p.
3. Burova I. I. *Zagadka Vtoroi po Kachestvu Krovati v Britanskoi i Amerikanskoi Belletristike XX-XXI vv.* [Shakespeare's Second-Best Bed Enigma in the 20th and 21st cc. British and American Fiction]. *Mirovaya Literatura na Perekrestie Kultur i Tsvivilizatsii*, 2016, no 2 (14), pp. 13–23.
4. Ganin V. N. *Zhizn, Smert i Nenavist Miss Khevishem (Ch. Dikkens Bolshie Nadezhdy i K. E. Daffi Khevishem)* [Life, Death and Hatred of Miss Havisham (Great Expectations by Ch. Dickens and Havisham by C. A. Duffy)]. *Filologicheskaya Regionalistika*, 2012, no 1 (7), pp. 64–66.
5. Korman B. O. *Izbrannye Trudy po Teorii i Istorii Literatury* [Selected Works on Theory and History of Literature]; Pref. and comp. by V. I. Chulkova. Izhevsk: Izdatelstvo Udmurtskogo Universiteta, 1992, 236 p.
6. Korman B. O. *Izuchenie Teksta Khudozhestvennogo Proizvedeniya* [Study of a Work of Fiction]. Moscow, 1972, 110 p.

7. Ostapenko I. V. *Priroda v Russkoi Lirike 1960–1980-kh Godov: ot Peizazha k Kartine Mira: Monografiya*. [Nature in the Russian Lyrics of 1960–1980s: from Landscape to the World-View. Monography]. Simferopol: Arial Publ., 2012, 432 p.
8. Tamarchenko N. D., *Teoriya Literatury: Uchebnoe Posobie Dlya Studentov Filol. Fak. Vyssh. Ucheb. Zavedenii: V 2 T.* [Theory of Literature. Textbook for Students of the Philological Faculties of the Higher Educational Institutions], Tyupa V. I., Broitman S. N. *Teoriya Khudozhestvennogo Diskursa. Teoreticheskaya Poetika*. Moscow: Akademiya Publ., 2004, 512 p.
9. Duffy C. A. PBS Bulletin 1999. Ed. by M. Dooley, J. MacKendrick. Inpress, 1999, No 182, p. 5.
10. Duffy C. A. *The World's Wife*. London: Picador, 2010, 96 p.

**THE STRUCTURE OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF A LYRIC WORK AS
REFLECTING THE MYTHOLOGICAL STRATEGIES OF THE AUTHOR'S
CONSCIOUSNESS**

(BASED ON THE POEM ANNE HATHAWAY BY C. A. DUFFY)

Ostapenko I. V., Gluhenka L. N.

**TauridaAcademy (Structural Unit)
V.I. Vernadsky Crimean Federal University,
Simferopol, Russia
E-mail: lesyagluhenka@mail.ru**

Summary. The article focuses upon the artistic language of the poem *Anne Hathaway* by the modern popular British poet Carol Ann Duffy on the subject and object levels. The study allows us to comprehend the author's choice of a historical character as a leading artistic image and to identify the goals the poet sets and achieves as a result of this choice. Thus, the analysis of the subject and object structures of the artistic language of the poem *Anne Hathaway* allows us to trace C. A. Duffy's implementing with the help of the artistic language the co-existence of the addressee, a historical character – Shakespeare's wife, – and an implicit modern reader interested in the mysteries of the biography of the English playwright. The text of the poem is the author's mythologization of the personality of Anne Hathaway, the interpretation of her role in the fate and creative activity of the writer. Giving the first-person form to the role-playing character in the text the author of the poem presents her own view on the role of a woman in the fate of a man, who left a significant mark in the history of culture. Moreover, the rhythmotectonics of the sonnet allows us to speak of Anne Hathaway as *The World's Wife*, the Muse, the keeper of the creative heritage, and the addressee of W. Shakespeare's love sonnets.

Keywords: Carol Ann Duffy, author's consciousness, poetry, subject organization, object organization, lyric subject, lyric character, Anne Hathaway, implicit reader.