

4. Базылев В.Н. Политический дискурс в России // Политическая лингвистика. Екатеринбург, 2005. С. 5–32.

5. Беспамятнова Г.Н. Языковая личность телевизионного ведущего: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1994.

6. Иванцова Е.В. О термине «языковая личность»: истоки, проблемы, перспективы использования // Вестн. Том. гос. ун-та. 2010. С. 24–32.

7. Иванцова Е.В. Феномен диалектной языковой личности. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2002.

8. Китайгородская М.В., Розанова Н.Н. Русский речевой портрет. М., 2005.

9. Леорда С.В. Речевой портрет современного студента. Саратов, 2006.

10. Матвеева Г.Г. Скрытые грамматические значения и идентификация социального лица («портрета»). СПб., 2013.

11. Романова Т.В. Коммуникативный имидж и речевой портрет современного политика // Полит. лингвистика. 2009. № 1(27). С. 109–117.

12. Die Neujahrsansprache von Bundeskanzlerin Merkel [Electronic resource]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ltc2fIKtu0k> (дата обращения: 12.08.2018).

13. Fabian Braun. Von Heuschrecken und spät-römischer Dekadenz Strategien im Kampf um Aufmerksamkeit // Zwischen Macht und Ohnmacht / Springer VS, Wiesbaden, 2013. P. 320–327.

14. Neujahrsansprache 2016 von Bundeskanzlerin Dr. Angela Merkel am 31. Dezember 2015 über Hörfunk und Fernsehen [Electronic resource]. URL: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/bulletin/neujahrsansprache-2016-796466> (дата обращения: 12.08.2018).

* * *

1. Ajrapetjan A.G. Foneticheskie sredstva kak chast' sociokul'turnogo portreta govorjashhego. Kazan': Mol. uchenyj, 2016. S. 1122–1124.

2. Alysheva Ju.S. Rechevoj portret sovremennogo politicheskogo dejatelja: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Volgograd, 2012.

3. Babushkina E.A. Rechevoj portret lichnosti: foneticheskie harakteristiki // Vestn. Burjat. gos. un-ta. 2012. № 11. S. 7–11.

4. Bazylev V.N. Politicheskij diskurs v Rossii // Politicheskaja lingvistika. Ekaterinburg, 2005. S. 5–32.

5. Беспамятнова Г.Н. Языковая личность телевизионного ведущего: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1994.

6. Ivancova E.V. O termine «jazykovaja lichnost'»: istoki, problemy, perspektivy ispol'zovanija // Vestn. Tom. gos. un-ta. 2010. S. 24–32.

7. Ivancova E.V. Fenomen dialektnoj jazykovoj lichnosti. Tomsk: Izd-vo Tomsk. un-ta, 2002.

8. Kitajgorodskaja M.V., Rozanova N.N. Russkij rechevoj portret. M., 2005.

9. Leorda S.V. Rechevoj portret sovremennogo studenta. Saratov, 2006.

10. Matveeva G.G. Skrytye grammaticheskie znachenija i identifikacija social'nogo lica («portreta»). SPb., 2013.

11. Romanova T.V. Kommunikativnyj imidzh i rechevoj portret sovremennogo politika // Polit. lingvistika. 2009. № 1(27). S. 109–117.

Speech portrait of the political leader of Germany A. Merkel (illustrated by New Year's Addresses)

The article considers the differences between the concepts of “linguistic personality” and “speech portrait of a linguistic personality”. The authors analyze interaction of multi-level means in political discourse in creating a speech portrait of a political leader. An attempt is made to create a speech portrait of the Federal Chancellor of Germany A. Merkel on the basis of her New Year's addresses to the German people.

Key words: political discourse, linguistic personality, speech portrait, lexicon, thesaurus, pragmatic.

(Статья поступила в редакцию 10.09.2018)

Н.В. ВОРОНЕВСКАЯ
(Москва)

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ Р.М. РИЛЬКЕ (на материале лирического цикла «Сонеты к Орфею»)

Анализируются некоторые особенности поэтического синтаксиса лирического цикла «Сонеты к Орфею» Р.М. Рильке. Произведен анализ способов создания Рильке уникального вида сонета в том числе и средствами поэтического синтаксиса. Выявлено, что инновационный характер «Сонетов к Орфею» определяется использованием авторских стилистических приемов, таких как сонет-макропредложение, укороченная строка и др.

Ключевые слова: поэтический синтаксис, сонет, Р.М. Рильке, «Сонеты к Орфею».

Как известно, синтаксис — одно из важнейших средств художественной выразительности. Поэтический синтаксис значительно отличается от синтаксиса художественной про-

зы, а синтаксический рисунок сонета как вида «твердой» формы поэзии имеет свои специфические черты. Объектом нашего исследования являются некоторые инновации поэтического синтаксиса в лирическом цикле «Сонеты к Орфею» Райнера Марии Рильке.

Всемирно известный австрийский поэт Р.М. Рильке (1875–1926) не раз обращался к жанру сонета в разные периоды своего творчества не только как поэт, но и как переводчик. Работая над «Новыми стихотворениями», Рильке читал в подлиннике сонеты Данте и переводил сонеты Петрарки и Микеланджело. Немецкий рилькевед Р. Гернер полагает, что работа над переводами сонетов Микеланджело могла в какой-то мере «вдохновить» Рильке на создание «Сонетов к Орфею» (1923) [6, р. 137]. Известно, что в это время поэт также переводил сонеты Поля Валери и «Сонеты с португальского» Э.Б. Браунинг.

По мнению одного из ведущих зарубежных рилькеведов Э. Штала, в некоторых сонетах «Новых стихотворений» Рильке использовал схему рифм сонетов Браунинг (abba cddc efg efg), позже значительно видоизменив ее при работе над «Сонетами к Орфею» [10, р. 120]. Возможно, перевод сонетов Браунинг помог Рильке по-новому взглянуть на искусство сонета, что в полной мере отразилось в уникальных по своему содержанию и форме «Сонетах к Орфею».

В творчестве Рильке, наполненном философскими размышлениями о человеке и его месте в мире, отчетливо проступал облик времени, в котором жил поэт. Подобно «Дуинским элегиям», вершине творчества позднего Рильке, «Сонеты к Орфею» посвящены самым глубоким философским вопросам, волновавшим поэта на протяжении всего его жизненного пути: вопросам жизни и смерти, бытия и творчества. В «Сонетах к Орфею» Рильке обнаружил новые возможности жанра сонета и придал им особую тональность, особое звучание и направленность лирического выражения. Но главное, он уловил и ощутил интуицией поэта и выразил в необычайном слове новые смыслы своей эпохи, новые состояния мира и человека в их взаимной зависимости.

Как показал наш лингвостилистический анализ 55 стихотворений цикла, в «Сонетах к Орфею» Рильке новаторски подошел к жанру сонета: его сонеты отличаются от канонов сонетной формы в метрике, ритмике и рифмовке. Поэт обновил традиционную форму сонета,

придав ей необычайную легкость и музыкальность. Основными структурными инновациями формы «Сонетов к Орфею» являются:

- отказ от обязательных для классического сонета правил рифмовки;
- доминирующая система рифм в цикле – две перекрестные рифмы в катренах и три рифмы в терцетах, строящиеся по схеме efe gfg;
- нарушение последовательного чередования мужских и женских рифм (в катренах «Сонетов» доминирующей последовательностью является чередования женской и мужской рифмы – fmfmfmf, а в терцетах наблюдается большое разнообразие всевозможных сочетаний мужской и женской рифмы);
- использование нехарактерной для жанра сонета дактилической рифмы в некоторых сонетах цикла.

Кроме того, инновации Рильке в области формы сонета затрагивают и *поэтический синтаксис* «Сонетов к Орфею», который также характеризуется отказом от норм канонического построения сонета классического вида: использование строчных и строфических переносов, а также таких авторских стилистических приемов, обновляющих жанр сонета, как укороченная строка и сонет в форме макропредложения.

Нарушение условия чередования мужских и женских рифм, по мнению Н.С. Литвиненко, делает «Сонеты к Орфею» Рильке удивительно гибкими, динамичными и выразительными [3, с. 479]. Мы полагаем, что многообразие вариантов чередования мужских и женских рифм в «Сонетах к Орфею», а также оригинальные сочетания рифм в катренах и терцетах способствовало созданию удивительных по своей музыкальности стихотворений. В «Сонетах к Орфею» Рильке звучит собственная певучая музыка, его поэтическая речь вольно, без всяких усилий, перетекает из строки в строку, отливаясь в чекан сонета.

По необходимости кратко охарактеризуем некоторые ключевые черты *синтаксической палитры* «Сонетов к Орфею». Абсолютное количество предложений данного цикла составляет 406: из них простых предложений – примерно 46%, а сложноподчиненных – 54%. Для первой части поэтического сборника, насчитывающей 201 предложение, характерно преобладание простых предложений; предложения второй части книги (205) отличаются уже усложненностью своей структуры. Данное отличие, возможно, обусловлено тематикой второй части цикла: сонеты этой части обращены в будущее – будущее с непростыми отно-

шениями между людьми, будущее, в котором будет преобладать техника. По нашему мнению, использование поэтом сложных синтаксических конструкций (нередко с несколькими подчинительными предложениями) способствует изображению всей сложности картины грядущей эпохи. Примером может быть следующее предложение из XXIV,1* сонета, посвященного вечности: *Sollen wir unsere uralte Freundschaft, die großen / niemals werbenden Götter, weil sie der harte / Stahl, den wir streng erzogen, nicht kennt, verstoßen / oder sie plötzlich suchen auf einer Karte?* [9, S. 76].

Размер предложений в цикле нередко колеблется в пределах от одного слова (*Einer!* (сонет XVII,1), *Nichts* (сонет VIII,2)) до 95 слов в сонете, представляющем собой макропредложение. В «Сонетах к Орфею» два сонета – XXII,1 и VII,2 – представлены макропредложениями. Сонет XXIII,1 состоит из 58 слов, а сонет VII,2 представляет собой одно сложное предложение, многократно осложненное, состоящее из 95 слов. Как известно, в поэзии макропредложения встречаются довольно редко, тем более они не характерны для такого жанра поэзии, как сонет. Говоря об увеличенном объеме предложения как об одном из важнейших средств художественной выразительности, Н.М. Любимов писал: «Этот прием обычно... нужен поэту или прозаику для того, чтобы читатель сразу охватил взглядом доказываемую им мысль или же рисуемую им картину. Долгий период обычно способствует цельности читательского впечатления» [4, с. 100]. Такая синтаксическая форма, как сонет-макропредложение, наглядно демонстрирует новаторство Рильке в области сонета и несет важную смысловую нагрузку. В VII сонете второй части сонет-макропредложение способствует созданию цельности макрообраза стихотворения – образа цветов, сорванных девичьими руками, но этими же руками убереженных от почти наступившей смерти; цветов, связанных с теплом девушек единым с ними цветением. Приведем VII второй части сонет полностью: *Blumen, ihr schließlich den ordnenden Händen verwandte, / (Händen der Mädchen von einst und jetzt), / die auf dem Gartentisch oft von Kante zu Kante / lagen, ermattet und sanft verletzt, // wartend des Wassers, das sie noch einmal erhole / aus dem begonnen Tod –, und nun / wieder erhobene zwischen die strömenden Pole / fühlender Finger,*

* Порядковые номера сонетов мы обозначали римскими цифрами, а первую и вторую части цикла – арабскими. Например, пятый сонет второй части – V,2.

die wohlzutun // mehr noch vermögen, als ihr ahntet, ihr leichten, / wenn ich euch wiederfandete im Krug, / langsam erkühlend und Warmes der Mädchen, wie Beichten, // von euch gebend, wie trübe ermüdende Sünden, / die das Gepflücktsein beging, als Bezug / wieder zu ihnen, die sich euch blühend verbünden [9, S. 87].

В лирическом цикле «Сонеты к Орфею» преобладают короткие предложения, как правило, совпадающие по длине со стихотворной строкой, что делает их, по словам Х.У. Белмюра, «гармонично завершенными» [5, р. 89]. Профессор Оксфорда Ч. Лаут называет Рильке «мастером коротких предложений» [8, р. 85]. Такие предложения характерны для XVIII, XXI, XXV, XXVI сонетов первой части цикла и I, III, VI, X–XIV, XVI, XVIII–XXIV, XXVII – второй части. Приведем некоторые примеры: *Da stieg ein Baum* (сонет I,1); *Sie schlief die Welt* (сонет I,2); *Ein Gott vermags* (сонет III,1); *Das genügt* (сонет XI,1); *Zwar war es nicht* (сонет IV,2); *Wolle die Wandlung* (сонет XII,2); *Schwarz sind die Sträucher* (сонет XXV,2). Нередко в «Сонетах к Орфею» Рильке использует также грамматические неполные предложения, отсутствие сказуемого в которых еще раз подчеркивает номинативный характер сонетов: *Und im Hintergrund der Aquadukte Herkunft* (сонет XV,2) [9, S. 95]; *Mein Erinnern an einer Frühlingstag, seinen Abend, in Russland – ein Pferd ...* (сонет XX,1) [Ibid., S. 72].

Как показал наш анализ, средствами экспрессивной выразительности «Сонетов к Орфею» Рильке являются следующие фигуры поэтического синтаксиса: восклицания, неполные предложения, эмоционально-экспрессивные («риторические») вопросы и обращения. Почти в каждом стихотворении цикла поэт прибегает либо к восклицательным, либо к вопросительным предложениям.

Как и «Дуинские элегии», «Сонеты к Орфею» насыщены восклицательными предложениями (44 и 26 соответственно). При этом на первом месте в таких предложениях стоит междометие, что повышает экспрессивность предложения и всего цикла в целом: например, в I сонете первой части (*O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! / O hoher Baum in Ohr!* [Ibid., S. 53]) или в сонете XII первой части (*O Musik der Krafte!* [Ibid., S. 64]); в XXVI сонете первой части (*O du verlorener Gott!* [Ibid., S. 78]). Обилие восклицательных предложений делает сонеты Рильке стихотворениями-гимнами, которые проникнуты ликованием и торжеством. Так, сонет I первой части посвящен Орфею и

начинается описанием реакции слушателей на пение великого музыканта. Поэт описывает пробуждение истинного слуха земных тварей при помощи необычных метафор: *Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!* [9, S. 53]. Первые строки сонета звучат как гимны, прославляющие Орфея и его магическое искусство, и неслучайно Рильке использует здесь восклицательные предложения, которые весьма необычны для жанра сонета в целом.

Многие из вопросительных предложений цикла представляют собой вопросы философского характера, адресованные лирическому герою «Сонетов» Орфею, судьбе или проведению, как, например, в II сонете первой части (*Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv / erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte?* [Ibid., S. 54]), или в XI сонете первой части (*Aber sind sie's? Oder meinen beide / nicht den Weg, den sie zusammen tun?* [Ibid., S. 63]), или в XXVII сонете второй части (*Gibt es wirklich die Zeit, die zerstörende?* [Ibid., S. 107]).

Среди вопросительных предложений в «Сонетах к Орфею» встречаются также и риторические вопросы, которые не требуют ответа. XVII и XVIII сонеты второй части цикла практически полностью построены на таких вопросах. Приведем пример подобных риторических вопросов из XVIII сонета второй части: *Tänzerin: o du Verlegung / alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar. / Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung, / nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr? // Blühte nicht, daß ihn dein Schwingen von vorhin umschwärme, / plötzlich sein Wipfel von Stille? Und über ihr, / war sie nicht Sonne, war nicht Sommer, die Wärme, / diese unzählige Wärme aus dir?* [Ibid., S. 98]. В XVIII сонете первой части Рильке прибегает к вопросно-ответному оформлению стихотворного текста в первом катрене: *Hörst du das Neue, Herr, / dröhnen und beben? / Kommen Verkündiger, / die es erheben* [Ibid., S. 70]. Эта же особенность построения предложений встречается также в начале VI сонета первой части и в XXIX сонете второй части — заключительном стихотворении всего лирического цикла.

«Легкость звучания сонетов, внешнее изящество формы подчеркивают их необычайную... смысловую насыщенность... В «Сонетах к Орфею» поэт не то, чтобы отказывается от горестных вопросов, задававшихся им ранее в других произведениях, но, внимая «Божественному глаголу», осторожно указыва-

ет на пути их разрешения. Так происходит в III сонете первой части цикла» [2, с. 702]: *Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll / ein Mann ihn folgen durch die schmale Leier? / Sein Sinn ist Zwiespalt. And der Kreuzung sweier / Herzwege steht kein Tempel für Apoll. // Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Bekehr, / nicht Werbung um ein endlich noch Errichtetes; / Gesang ist Das-ein. Für den Gott ein Leichtes. / Wann aber sind wir? Und wann wendet er / an unser Sein die Erde und die Sterne? / Das ist nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch / die Stimme dann den Mund dir aufstößt, - lerne // vergessen, daß du aufangst. Das verrinnt. / In Wahrheit singen, ist en andrer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind* [9, S. 55].

Помимо многочисленных восклицательных и вопросительных предложений в «Сонетах к Орфею» поэт нередко прибегает к побудительным предложениям (V и XV сонеты первой части) и предложениям с «оборванными» концами и умолчаниями (II сонет второй части). Например, в первом катрене V сонета первой части (*Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose / nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn* [Ibid., S. 57]) или во II сонете первой части (*Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv / erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? — / Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast ...* [Ibid., S. 54]).

Данный цикл, как и вся поздняя лирика Рильке, обращает на себя внимание большим количеством неполных предложений и эллипсов. Использование Рильке неполных предложений и эллипсов не носит случайный характер, а представляет собой особенность его позднего стиля. В целом оно может быть вызвано стремлением поэта найти адекватное выражение для вновь открытых отношений, закономерностей и связей создаваемого им поэтического мира. Некоторые предложения, в конце или в середине прерывающиеся многоточием, могут вводить читателя в некую сферу недосказанного и незаконченного (*Wartet ..., das schmeckt ...; Aber die Luft ... aber die Raume ...; Auch nicht die Kinder ...; Ein Mädchen fast ...*).

Одним из элементов новаторства Рильке в области сонетной формы, как уже отмечалось выше, является укороченная сонетная строка [1, с. 159–160]. Эта особенность присуща шести сонетам первой части. Так, в XIX сонете первой части основным стилистическим средством, нарушающим традиционную сонетную форму, является укороченная строка: *Wandelt sich rasch auch die Welt / Wie Wolkengestalten, / alles Vollendete fällt / heim zum Uralten. //*

Über dem Wandel und Gang, / weiter und freier, / währt noch dein Vor-Gesang, / Gott mit der Leier. // Nicht sind die Leiden erkannt, / nicht ist die Liebe gelernt, / und was im Tod uns entfernt, // ist nicht entschleiert. / Einzig das Lied überm Land / Heiligt und feiert [9, S. 71]. Вторая строка данного сонета включает всего два слова (*wie Wolkengestalten*); шесть строк состоят из трех слов; еще шесть строк – из четырех; и максимальное количество слов – в последней строке первого tercета – шесть (*und was im Tod uns entfernt*).

Однако, несмотря на такую текстовую лапидарность, поэт выражает в этом сонете глубокие мысли о быстротечности жизни, о вечных попытках человека понять, что такое любовь и боль и что уводит человека в смерть. Нетрудно заметить, что укороченные строки сочетаются в этом сонете с экспрессивным порядком слов – вопреки всем законам немецкой грамматики глагол-сказуемое стоит на первом месте, а подлежащие – на последнем. Метр этого сонета также нетрадиционен. Немецкий исследователь творчества Рильке Г.-Э. Хольтхузен называет такой метр «укороченным дактилическим стихом» [7, S. 56]. Кроме того, данный сонет наглядно представляет также искусное владение Рильке приемом аллитерации: в сонете повторяются звуки 'w' и 'l'.

В IX сонете первой части цикла, обыгрывающем миф о нисхождении Орфея в Аид за Эвридикой, основным стилистическим средством, взрывающим традиционную сонетную форму, также является укороченная строка. Для наглядности приведем IX сонет первой части цикла полностью: *Nur wer die Leier schon hob / auch unter Schatten, / darf das unendliche Lob / ahnend erstatten. // Nur wer mit Toten vom Mohn / aß, von dem ihren, / wird nicht den leisen Ton / wieder verlieren. // Mag auch die Spiegelung im Teich / oft uns verschwimmen: / Wisse das Bild. // Erst im dem Doppelbereich / werden die Stimmen / ewig und mild* [9, S. 61]. Как видно из оригинала, последние строки в каждом катрене и в первом tercете сонета, а также вторая строка во втором tercете включают всего два слова: ...*ahnend erstatten* и ...*wieder verlieren*; ...*Wisse das Bild* и ...*werden die Stimmen* соответственно.

Инновации синтаксиса «Сонетов к Орфею» нашли свое отражение и еще в одном отступлении от канонов построения классического сонета. Как известно, в сонете каждая строфа должна представлять собой законченное единство, и строфический перенос не

допустим. В 27 сонетах из 55 Рильке соблюдает данное правило. Но зачастую поэт отходит от классической формы сонета и вводит в сонеты переносы, причем как строчные, так и строфические. Применение Рильке стихотворных переносов приводит к нарушению синтаксических границ в сонете, что нарушает каноны его классического вида. Однако такая новая вариационная возможность сонета у Рильке только подчеркивают гибкость этой формы как жанра поэзии.

В заключение подчеркнем, что «Сонеты к Орфею» свидетельствуют о необычайном богатстве духовного мира и творческой палитры великого австрийского поэта, который неизменно стремился к *новому* в своих произведениях. Поздний период в творчестве Рильке – время создания «Дуинских элегий» и «Сонетов к Орфею» – отличается многообразием форм и расширением возможностей поэтической речи.

Примером неустанных поисков Рильке в области поэтической формы могут служить «Сонеты к Орфею» как одно из самых ярких достижений поэзии XX в. Модификации сонетной формы на уровне *синтаксиса* не разрушают традиционного восприятия сонета: «Сонеты к Орфею» остаются сонетами по форме и содержанию. Как видно из проанализированного нами материала, при создании «Сонетов к Орфею» Рильке не придерживался строго воспроизведения классической схемы сонета. Для поэта более значимым был тот факт, что в сознании читателя сонетная форма ассоциируется с диалектическим развитием противоположностей и их синтезом. В «Сонетах к Орфею» Рильке показал новые возможности традиционного сонета не только на уровне *содержания*, но и на уровне *формы*, которые и определяют целостность этого лирического цикла как уникального явления в поэзии XX в.

Список литературы

1. Вороневская Н.В. «Сонеты к Орфею» Р.М. Рильке в английских переводах (стилистический аспект) // Вестн. Челяб. гос. пед. ун-та. 2008. № 6. С. 158–165.
2. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: учебник для бакалавров / В.М. Толмачёв, А.Ю. Зиновьева, Д.И. Иванов [и др.]; под ред. В.М. Толмачёва. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Изд-во Юрайт, 2016.
3. Литвинцев Н.С. Комментарий // Rainer Maria Rilke. Gedichte. М.: Progress, 1981. С. 401–507.
4. Любимов Н.М. Перевод – искусство. М.: Сов. Россия, 1982.

5. Belmore H.W. Rilke's craftsmanship. An analysis of his poetic style. Oxford: Basil Blackwell, 1954.

6. Görner R. Dancing the Orange: Notes on Rilke's Praise of Sensuality // Agenda. A Reconsideration of Rainer Maria Rilke. 2007. Vol. 42, Nos. 3–4. P. 135–144.

7. Holthusen H.E. Rilkes Sonette an Orpheus. Versuch einer Interpretation. München: Neuer Filser Verlag, 1937.

8. Louth Ch. What is particular about Rilke? // Agenda. A Reconsideration of Rainer Maria Rilke. 2007. Vol. 42, Nos. 3–4. P. 82–91.

9. Rilke R.M. Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. Stuttgart: Philipp Reclam, 1997.

10. Stahl E.L. Rilke's Sonnets to Orpheus: Composition and Thematic Structure // Oxford German Studies. 1978. № 9. P. 119–138.

* * *

1. Voronevskaja N.V. «Sonety k Orfeju» R.M. Ril'ke v anglijskih perevodah (stilisticheskij aspekt) // Vestn. Cheljab. gos. ped. un-ta. 2008. № 6. S. 158–165.

2. Zarubezhnaja literatura konca XIX – nachala XX veka: uchebnik dlja bakalavrov / V.M. Tolmachjov, A.Ju. Zinov'eva, D.I. Ivanov [i dr.]; pod red. V.M. Tolmachjova. 4-e izd., pererab. i dop. M.: Izd-vo Jurajt, 2016.

3. Litvinec N.S. Kommentarij // Rainer Maria Rilke. Gedichte. M.: Progress, 1981. S. 401–507.

4. Ljubimov N.M. Perevod – iskusstvo. M.: Sov. Rossija, 1982.

Syntactic specificities of R.M. Rilke's poetics (on material taken from the lyric cycle "Sonnets to Orpheus")

The article explores some features of the poetic syntax of the lyric cycle «Sonnets to Orpheus» by R.M. Rilke. The author analyzes the ways used by R.M. Rilke to create a unique kind of sonnet, including the means of poetic syntax. It is revealed that the innovative character of "Sonnets to Orpheus" is determined by the use of author's stylistic techniques, such as a sonnet-macrosentence, a shortened line, and some others.

Key words: poetic syntax, sonnet, R.M. Rilke, "The Sonnets to Orpheus".

(Статья поступила в редакцию 16.10.2018)

А.Ю. СОКОЛОВА
(Тверь)

К ВОПРОСУ О ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИИ ДВУХ ФОРМ ИНФИНИТИВОВ В СРЕДНЕАНГЛИЙСКИЙ ПЕРИОД

Рассматриваются особенности одной из нефинитных форм глагола – инфинитива в среднеанглийский период. Как показало исследование, в этот период инфинитивы совпадают формально, однако происходит практически полное расхождение инфинитивов по функциям. Приводятся убедительные доказательства того, что в среднеанглийский период существует не две формы инфинитива, а два самостоятельных отдельных инфинитива – флективный и нефлективный.

Ключевые слова: среднеанглийский период, нефинитные формы глагола, инфинитив, аналитичность, флективный инфинитив, нефлективный инфинитив.

Нефинитная парадигма глагола претерпевает значительные преобразования в среднеанглийский период. Однако в литературе по истории английского языка мы находим весьма краткое описание нефинитных форм в целом и инфинитива в частности. Внимание уделяется только морфологическим характеристикам (формальным), а именно совпадению двух форм инфинитива [1, с. 320–322; 5, с. 136–137]. В среднеанглийский период флективный инфинитив (инфинитив с частицей *to*) теряет свое окончание *-enne* и совпадает по форме с нефлективным инфинитивом (инфинитив без частицы *to*). Обе формы инфинитива имеют одинаковые окончания *-en*, *-on*.

Как известно, для целостного, комплексного исследования необходимо рассматривать любые языковые единицы в совокупности трех основных критериев: 1) семантического критерия, предполагающего оценку абстрактной семантики слов; 2) формального критерия, заключающегося в выделении основных элементов строения, характерных для данного класса слов; 3) функционального критерия, который раскрывает синтаксические свойства слов в предложении.

Цель исследования, результаты которого приводятся в настоящей статье, – изучение особенностей парадигматизации инфинитива.