

Н. Ф. Пелевина

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА

Н. Ф. Пелевина

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА



*Допущено
Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия для студентов
педагогических институтов по специальности
№ 2103 «Иностранные языки»*



Ленинград «Просвещение»
Ленинградское отделение

1980

4И (Англ)
П24

Пелевина Н. Ф.

П24 Стилистический анализ художественного текста. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по специальности № 2103 «Иностранные языки». Л., «Просвещение», 1980. 272 с.

Пособие построено на материале классической и современной литературы Англии и Америки. В нем проводится анализ произведений или отрывков из произведений Шекспира, Водсворта, Шелли, Байрона, Элиота, По, Колриджа и др. Анализ текстов включает различные языковые аспекты: звучание речи, ее грамматическое построение, отбор лексики и т. д.

Основная цель пособия — помочь студентам воспринять богатую и разнообразную информацию, заключенную в художественном тексте, выделить средства передачи этой информации и дать их последовательное описание.

Пособие предназначено для работы студентов старших курсов на семинарских занятиях по курсу стилистики английского языка.

П $\frac{60602-069}{103(03)-80}$ 59—79 4309021500

4И (Англ)

© Издательство «Просвещение», 1980 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Основная цель пособия — помочь изучающим английский язык научиться как можно полнее воспринимать богатую и разнообразную информацию, заключенную в художественном тексте, выделять средства передачи этой информации и давать их последовательное описание. Дополнительная задача — способствовать более глубокому изучению английского языка.

Для каждого отдельного текста особо выделяется одна языковая или стилистическая черта, ведущая в его построении; она становится ведущей также при анализе текста, хотя привлекаются и другие его лингвистические особенности. Пособие, таким образом, распадается на разделы, посвященные каждый преимущественно одному языковому явлению (в его экспрессивной функции) или стилистическому приему. В каждом разделе содержится теоретическое вступление, затем следуют тексты, комментарии к ним, вопросы и задания, примерные образцы их анализа и интерпретации. Вместе взятые, разделы составляют последовательное описание экспрессивных возможностей разных аспектов языка и наиболее важных стилистических приемов.

Все явления языка и речи, независимо от уровня, к которому они относятся, рассматриваются в их отношении к содержанию текста.

Пособие разделено на две части, включающие соответственно поэтические тексты и отрывки прозы. Построение этих частей неодинаково, что связано с существенными различиями между этими двумя видами художественной речи. Эстетическое воздействие поэзии создается всеми элементами текста, в частности, весьма важную роль играет звуковая организация речи. Поэтому разделы здесь следуют согласно аспектам языка в порядке их удаленности от значения: от фонетики и грамматики анализ переходит к все более сложным уровням использования семантики языка и речи.

В прозе роль внешней стороны текста менее заметна, язык становится как бы прозрачным; построение прозы — это прежде всего соединение смыслов высказываний. С другой стороны, прозаический текст, как правило, является объективным изображением жизни и включает в себя значительное разнообразие действующих в языковом сообществе функциональных стилей. Поэтому разделы пособия в этой части несколько иные, хотя тоже следуют от меньшей связи разбираемого явления с содержанием текста к связи все более и более глубокой.

Первым разделом здесь является использование функциональных стилей, далее следует последовательность разделов, отражаю-

щая тот же принцип, что в первой части: стилистическое использование различных аспектов языка — фонетики, грамматики, лексики. Далее следует анализ чисто смысловых явлений, как и в части, посвященной поэзии, в особый раздел выделено переносное употребление слов и словосочетаний. Заключает книгу особый раздел «Семантическая организация текста».

Тексты расположены не хронологически, а по их соответствию разделам пособия. При использовании пособия можно переходить от текста к тексту в предложенном порядке, но можно и соединять поэтические и прозаические тексты, в которых выделяется одно и то же явление.

Вопросы и задания, предложенные как руководство для анализа текстов, могут быть использованы по-разному. Могут даваться устные и письменные ответы, по некоторым проблемам могут проводиться дискуссии. Возможна индивидуальная самостоятельная работа по одной из тем, имеющая результатом доклад или сочинение. Наконец, к текстам могут быть применены другие, не предусмотренные в пособии методы анализа, точно так же, как предложенные нами методы могут прилагаться к другим текстам.

Образцы интерпретации, приложенные к текстам, задуманы как демонстрация одного из возможных подходов и не должны вытеснять другие возможные интерпретации. Для поэтических текстов, в целом более трудных и в то же время составляющих начальную часть пособия, образцы более подробны; для прозы они не охватывают всех поставленных в связи с текстом вопросов, а даются в качестве вспомогательного материала. В конце пособия даны поэтические и прозаические тексты для самостоятельного анализа без подробных комментариев и пояснений. Предполагается, что их анализ будет иметь комплексный характер.

Пособие предназначено для студентов третьего — пятого курсов, изучающих английский язык как специальность. Оно может использоваться на семинарских занятиях по стилистике, для спецкурсов и спецсеминаров по анализу художественного текста, наконец, как дополнительный материал для аналитического чтения.

Поэзия как форма искусства слова имеет более древнее происхождение, чем проза; у своих истоков поэзия тесно связана с пением и музыкой. Поэзию отличает от прозы прежде всего обязательное наличие звуковой организации — ритмичности речи и (или) разного рода звуковых повторов. Кроме того, поэзия в собственном смысле слова, в отличие от просто стихотворной формы речи, характеризуется особенностями содержания: конденсацией мысли и образа, а также повышенной эмоциональностью. Все аспекты языка в поэзии могут выполнять (и обычно выполняют) экспрессивную функцию.

Раздел 1

ЗВУКОВАЯ СТОРОНА ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

§ 1. Ритмика

Р и т м и к а является одним из основных организующих средств поэтической речи.

Классические ритмы английской поэзии основаны на пяти размерах, восходящих к традициям античности и переработанных в соответствии с особенностями языка: это хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест (английские термины — *trochee*, *iamb(us)*, *dactyl*, *amphibrach*, *anapest*). Каждый из этих размеров представляет собой повторение метрических единиц (стоп), состоящих из ударного слога и примыкающих к нему одного или двух неударных. Хореи и ямбы могут в отдельных случаях заменяться пиррихиями (*англ. pyrrhics*), состоящими из двух неударных слогов, или спондеями (*spondees*), состоящими из двух ударных слогов; употребление пиррихиев и спондеев не считается неправильностью в построении стиха.

Размер стиха, казалось бы, является его внешней формой, не связанной непосредственно с содержанием; в зависимости от содержания, однако, ритмика стихотворной речи может приобретать ту или иную эмоциональную окраску. Что касается отступлений от строгой ритмической схемы, в том числе пиррихий и спондеев, то они могут нести и более значительную смысловую нагрузку, подчеркивая отдельные элементы содержания или отмечая собой поворотные пункты настроения, передаваемого текстом.

Рассмотрим ритмический строй стихотворения английского поэта Уильяма Вордсворта (1770—1850) «Когда Люси не стало».

William Wordsworth

WHEN LUCY CEASED TO BE

She dwelt among the untrodden ways *
Beside the springs of Dove; *
A maid whom there were none to praise,
And very few to love:

A violet by a mossy stone
Half-hidden from the eye!
Fair as a star, when only one
Is shining in the sky.

She lived unknown, and few could know
When Lucy ceased to be;
But she is in her grave, and, O!
The difference to me!

the untrodden ways — в поэтической речи артикль *the* по требованиям ритма может утрачивать гласную в положении перед гласной (явление элизии). Все сочетание произносится как четыре слога, а не пять.

Dove — название места; по смыслу текста не требует уточнения. Выбор названия *Dove* можно истолковать необходимостью рифмы к семантически важному *love*; вполне вероятно также, что это название реального поселения. Названия мест, даже неизвестные читателю, помогают создать интимную атмосферу жизненного опыта лирического героя.

Это стихотворение принадлежит к циклу, в котором говорится о скромной девушке Люси, о ее ранней смерти, о любви к ней поэта и о том, что образ Люси неотделим в его душе от образов родной природы, тех полей и холмов, среди которых она жила.

Стихотворение написано ямбом; четырехстопные строчки в нем чередуются с трехстопными. Как и следовало ожидать, в стихотворении нередки пиррихии, например в стихах:

A maid whom there were none to praise

(∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥)

A violet by a mossy stone (∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥)

Употребление пиррихий устраняет монотонность, придает стиху жизненность интонаций. Особую эмоциональную нагрузку несут пиррихии в двух последних строчках стихотворения. Уменьшенное число ударений, их несимметричная расстановка создают впечатление взволнованности речи. Что особенно важно, пропуск ударения там, где оно ожидается, — на четвертом слоге третьего и четвертого стихов строфы — и получившееся в результате скопление неударных слогов придает особую силу следующим за ними ударным слогам, выделяя смысл находящихся в этой позиции слов. В третьем стихе это grave 'могила', одно из ключевых слов стихотворения. В заключительном стихе это местоимение первого лица *me*, передающее основное противопоставление текста: девушка, неизвестная миру, но бесконечно дорогая поэту; смерть, не оставившая следа, но для поэта — для „я“ стихотворения — изменившая всю жизнь.

С. Я. Маршак сделал удачный перевод этого стихотворения; в нем хорошо переданы и образный строй стихотворения, и его эмоциональный тон. Ритмика последних стихов, однако, в переводе выражена неточно, отчего страдает и содержание. Мы хотим прокомментировать эти неточности, не с целью критики перевода, но для того чтобы доказать реальность связей между ритмикой стиха и его смыслом.

Приведем перевод С. Я. Маршака ¹.

¹ Маршак С. Я. Избранные переводы. М., 1959, с. 216.

Среди нехоженных дорог,
Где ключ студень бил,
Ее узнать никто не мог
И мало кто любил.

Фиалка пряталась в лесах,
Под камнем чуть видна,
Звезда мерцала в небесах
Одна, всегда одна.

Не опечалит никого,
Что Люси больше нет,
Но Люси нет — и оттого
Так изменился свет.

В двух последних стихах издесь находим пиррихии, но они расположены иначе: $\cup| \cup| \cup \cup| \cup \cup| \cup|$. Ключевое слово *нет* в третьем стихе, соответствующее по смыслу слову *grave* оригинала, никак не выделено ритмом; накопление неударных слогов приходится на маловажные в смысловом отношении слова *и оттого*. В заключительном стихе, казалось бы, можно говорить о выделении с помощью пиррихия семантически важного слова *изменился*. Более сильным в стихе, однако, является его последнее слово; это особенно относится к стиху, завершающему текст. Здесь последнее слово — *свет*; выделение этого слова не помогает выявлению основной мысли текста, а, напротив, переставляет смысловые акценты — важно не то, что изменился свет (а нечто-либо другое), а что свет **изменился**. Важнее всего далее, что свет изменился не вообще, а для лирического „я“ стихотворения; эта мысль в переводе не передана вообще.

Напомним, что в оригинале последнее слово выделено не только позицией в конце текста, но и предшествующим ему пиррихией; вместе с тем это слово — *me* — как раз и выражает лирическое „я“ текста ¹.

В поэтической практике нередко встречается смешение разных стоп в одном стихотворении, например

¹ Собственно говоря, пропуск С. Я. Маршаком местоимения первого лица в переводе — крупное упущение, меняющее смысл текста; смысл восстанавливается только внутри цикла стихотворений. Общий анализ перевода в сравнении с оригиналом, однако, не входит в нашу задачу.

двусложных с трехсложными. Для английской классической поэзии это явление более характерно, чем для русской.

Рассмотрим в качестве примера более свободного ритмического построения стиха две первые строфы стихотворения знаменитого английского поэта Перси Биши Шелли (1792—1822) «Когда лампа разбита».

Percy Bysshe Shelley

WHEN THE LAMP IS SHATTERED

When the lamp is shattered
The light in the dust lies dead —
When the cloud is scattered
The rainbow's glory is shed.
When the lute is broken,
Sweet tones are remembered not;
When the lips have spoken,
Loved accents are soon forgot.*

As music and splendour *
Survive not the lamp and the lute,
The heart's echoes render
No song when the spirit is mute: —
No song but sad dirges,
Like the wind through a ruined cell,*
Or the mournful surges
That ring the dead seaman's knell.

forgot — причастие прошедшего времени от глагола **forget**, форма, параллельная **forgotten** (ср. **get** — **got**, **got** разг. амер. **gotten**). В обычном языке давно вышла из употребления, сохранилась в поэзии.

splendour — слово употреблено в первоначальном значении 'яркий свет, блеск'; более обычное теперь значение этого слова 'великолепие, пышность' является производным

cell — келья; в стихосложении может иметь более широкое значение 'одинокое жилище'

Стихотворение Шелли говорит о бесконечной печали, которая приходит, когда угасает любовь. Содержание стихотворения — это цепь образов, передающих красоту

чувства и боль от его потери. В начале первой строфы мы находим образы света — сияние лампы, блеск радуги; затем идут звуковые образы — звуки лютни, слова любви, песня сердца и немота души, погребальное пение, ветер, гудящий в разрушенных стенах, жалобный шум прибоа, похоронный колокол (вероятно, по связи со звуковым образом прибоа колокол звонит по умершему моряку). Текст, наполненный образами звуков, чрезвычайно богат по звучанию. Музыкальность стихотворения создается не только подбором фонем и их сочетаний, но и ритмикой, которую и рассмотрим более подробно. В основе ритма стихотворения лежат трехсложные стопы двух видов. Это может быть амфибрахий ($\cup \perp \cup$), например: the light in, as music, survive not. Большую роль в сложении ритма играют также анапесты ($\cup \cup \perp$); в первой строфе с анапеста начинаются все нечетные стихи, во второй анапесты встречаются в шестом и седьмом стихах. Встречаются также стечения ударных слогов, придающие замедленность движению стиха: sweet tones, the heart's echoes, sad dirges, the dead seaman's knell, in the dust lies dead.

Несмотря на отсутствие в стихотворении правильного размера, его ритм обладает стройностью и симметричностью. Симметрично расположены в нем основные ударения — по три в каждом нечетном стихе и по четыре в каждом четном. Почти симметрично также число слогов в строчках — шесть в нечетных и семь в четных (здесь есть отступления, но они мало заметны).

Изменчивый ритм, выбранный поэтом, не дает возможности выразить с помощью чередования ударений какие-либо мысли или чувства подобно тому, как это делал Вордсворт в стихотворении о Люси. Смена ритма может приобрести самостоятельную смысловую функцию только на фоне правильного, однообразного ритмически построения стихотворной речи. В текстах же, подобных стихотворению *When the Lamp Is Shattered*, можно установить лишь самую общую связь между ритмом и смыслом. Сделаем попытку сформулировать, в чем заключается в данном случае такая общая связь.

Стройная ритмическая схема соединяется в тексте с чередованием разных трехсложных ритмов и разнообразием отдельных ритмических ходов (о чем была речь

выше). В результате создается своеобразный ритм, в одно и то же время изменчивый и однотонный. Это свойство ритма стихотворения находится в полном соответствии с его содержанием и общим эмоциональным тоном, то есть с его непрерывными переходами от светлых образов к мрачным или от одного мрачного образа к другому, причем предмет этих образов остается неизменным — это чувство тоски по уходящей радости и красоте.

В поэзии употребляется также так называемый свободный стих, или верлибр (*франц. vers libre, англ. vers libre, free verse*). Это стих, отходящий от классических размеров: он складывается не из повторяющихся одинаковых стоп, а из разнообразных сочетаний ударных и неударных слогов. Казалось бы, свободный стих по ритму не отличается от прозы, но в действительности это не так: если записать какой-либо текст, написанный свободным стихом, так, как прозу, он будет звучать неестественно для прозы, слишком ритмично и музыкально. Очевидно, в свободном стихе существуют свои ритмические рисунки, хотя в них нет строгой симметрии классических размеров.

Поскольку форма свободного стиха все же стоит ближе к характеристикам прозы, в текстах такого рода особенно ярко проявляется смысловая характеристика поэзии: в них мы находим повышенную образность и (или) особую остроту и неожиданность мысли.

Возьмем в качестве примера стихотворение американской поэтессы Эми Лоуэлл (1874—1925) «Ночные облака».

Amy Lowell

NIGHT CLOUDS

The white mares of the moon * rush along the sky *
Beating their golden hoofs upon the glass Heavens;
The white mares of the moon all stand on their
hind legs
Pawing * at the green porcelain doors of the
remote Heavens.

Fly, mares!
Strain your utmost,
Scatter the milky dust of stars,

Or the tiger sun will leap upon you and
destroy you
With one lick of his vermillion * tongue.

white mares of the moon — из заглавия ясно, что имеются в виду облака. Почему же они описываются как принадлежащие луне? Очевидно, потому, что это свет луны делает облака похожими на белых коней.

sky, Heavens — как известно, эти синонимы могут различаться двумя способами. Heavens может отличаться от sky как поэтическое слово от нейтрального; heavens может также обозначать религиозное понятие — небеса в смысле рай. В данном тексте автор создает свои варианты значений слов. Heavens — это своего рода хрустальная сфера (glass Heavens), за которую сквозь „зеленые фарфоровые двери“ стремятся проникнуть „белые кобылицы луны“. Sky — это пространство под хрустальным небом, по которому мчатся кобылицы-облака. Там же автор помещает и звезды (milky dust of stars), уподобляя движение облаков бегу коней по пыльной дороге.

pawing — глг. to paw значит здесь 'скрести' или 'бить копытом'

vermillion — ярко-красный, алый цвет. Слово означает любой яркий оттенок красного цвета от киноварного (vermillion — также краска киноварь) до красно-оранжевого.

Стихотворение «Ночные облака» написано свободным стихом. В соответствии с тем, что было сказано выше об этой форме стиха, стихотворение отличается интенсивной образностью. В сущности, все стихотворение — это развернутая метафора, превращение освещенных луной облаков в белых кобылиц, убегающих от тигра-солнца.

Ритмическая структура стихотворения не соответствует ни одному из классических размеров и даже не представляет собой вариаций вокруг определенной метрической схемы. Строчки стихотворения различаются по количеству слогов и ударений. Число ударений в стихе варьируется от двух (пятый и шестой стихи) до семи (четвертый стих), причем короткие и длинные стихи в своем чередовании не образуют какого-либо симметричного повторяющегося рисунка. Чередование удар-

ных слогов тоже представляется свободным. Первый стих, например, представляет следующую ритмическую структуру: $\cup \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \cup \quad \cup \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \underline{\quad}$, второй — $\underline{\quad} \quad \cup \quad \cup \quad \underline{\quad} \quad \cup \quad \underline{\quad} \quad \cup \quad \cup \quad \cup$. Это непохоже ни на

один из существующих размеров. Тем не менее в этих стихах, как и во всем стихотворении, чувствуется ритмичность, причем характер и смены ритмов тесно связаны с синтаксическим построением и смысловым движением текста. Если присмотреться к следованию ударных и неударных слогов более внимательно, то можно заметить, что оно образует своеобразный рисунок, четкий, хотя и не вполне симметричный. Первые два стиха имеют по пять ударений и связываются таким образом в двустиишие. Первое двустиишие составляет одно предложение, создающее образ облаков — белых кобылиц с золотыми копытами. Следующие два стиха — тоже одно предложение; по синтаксической структуре оно параллельно первому и развивает тот же образ. Число ударений в этих стихах, правда, неодинаково, хотя и близко (7 и 6), но по количеству слогов (14) они равны.

Два первых двустииших образуют строфу со строчками примерно одинаковой длины; эту строфу связывает в одно целое также повторение заключительного слова *Heavens* во втором и четвертом стихах, повторение, выполняющее в данном случае ту же функцию, что и рифма.

Вся строфа имеет описательный характер, в ней развертывается метафорический образ облаков — белых кобылиц, мчащихся по зеленому прозрачному небу.

Последний стих строфы — самый длинный; в нем 14 слогов. В следующем стихе наступает резкая смена ритма. Вслед за спокойной и длинной строчкой идет стих всего из двух слогов, причем оба они ударные: *Fly, mares!* Прямое обращение к облакам-коням звучит как внезапный возглас, окрик; спокойный повествующий тон переходит в эмоциональный, взволнованный. Короткий и эмоциональный пятый стих является ритмическим центром стихотворения и его поворотным пунктом. Ему предшествуют четыре стиха, которые мы сочли возможным рассматривать как строфу, и за ним следуют тоже четыре стиха.

По аналогии с началом стихотворения их тоже можно рассматривать как строфу, но эта заключительная строфа не так размеренна и симметрична. Она напоминает волну, постепенно опадающую после резкого всплеска — стиха *Fly, mages*; следующий стих тоже короткий, содержит два ударения, но в нем уже четыре слога; дальше идет стих из восьми слогов с четырьмя ударениями, на нем заканчивается призыв к облакам. Дальше следует длинный стих, такой же длинный, как четвертый, — в нем 14 слогов; хотя в нем продолжается то же предложение, смысл здесь другой: это не окрик-предостережение, а описание врага облаков — тигра-солнца. Заключительный стих короче, в нем 9 слогов, и, завершая текст, он заканчивается ударным слогом.

Таков ритмический рисунок стихотворения, соединяющий в себе симметричность и асимметричность и обладающий своеобразным изяществом. Уже говорилось о связи ритма с содержанием текста: длинные спокойные строки содержат описание, короткие и ударные — прямое обращение, призыв. Так ритм помогает раскрытию содержания текста. Сначала поэт смотрит на быстро бегущие облака, освещенные луной, и силой своего воображения обращает их в стремительно несущихся белых коней. Куда они бегут? Вероятно, от близкого восхода солнца; тогда их блеск погаснет, да и сами они исчезнут в солнечных лучах. И здесь поэт (и читатель) от наблюдения переходит к сопереживанию: ему жаль красоты облаков, он хотел бы ее спасти. Возникшее эмоциональное напряжение отражено в смене ритма. Но грозное солнце, от лучей которого исчезнут облака, — этот тигр с киноварно-красным языком — тоже прекрасно. Красота природы неуничтожима; эта мысль ощущается в восстановлении спокойного течения стиха.

Таким образом, ритмика свободного стиха может легко следовать за движением образов и сменами настроения текста, усиливая его выразительность.

Свободный стих находим не только в текстах-описаниях, но и в стихотворениях философского характера. Таков приводимый ниже отрывок из поэмы Томаса Стернза Элиота (1888—1964) «Четыре квартета» (*Four Quartets*), начинающийся словами *The sea has many voices* (будем называть этот отрывок «Голоса моря»).

FOUR QUARTETS

(extract)

...The sea has many voices,
Many gods and many voices.
The salt is on the briar rose,
The fog is in the fir trees.
The sea howl
And the sea yelp are different voices
Often together heard: the whine in the rigging,
The menace and caress of wave that breaks
on water,
The distant rote* in the granite teeth,
And the wailing warning from the approaching
headland
Are all sea voices, and the heaving groaner*
Rounded homewards, and the seagull:
And under the oppression of the silent fog
The tolling bell
Measures time, not our time, rung by the unhurried
Ground swell,* a time
Older than the time of chronometers, older
Than time counted by anxious worried women
Lying awake, calculating the future,
Trying to unweave, unwind, unravel
And piece together the past and the future,
Between midnight and dawn, when the past is all deception,
The future futureless, before the morning watch*
When time stops and time is never ending;
And the ground swell, that is and was from the very
beginning
Clangs
The bell.

rote — шум прибоя (слово скандинавского происхождения). Соединение этого слова с образом зубов (granite teeth) подсказывает возможность привлечения значения омонима rote — 'рутина, механическое повторение чего-либо'. Смысловая связь должна идти следующим путем: teeth — grind 'размалывать зубами' —

grind 'монотонная работа, рутина' — **rote** 'рутина, механическое повторение' — **rote** 'монотонно повторяющийся шум прибора'.

Одновременно реализуемая многозначность слов характерна не только для данного текста, но для поэтической речи вообще. Своеобразно здесь, однако, то, что соединяются не два значения одного слова, а два слова-омонима как бы сливаются в одно.

groaner — сущ. от **groan** 'стонать'. Видимо, это то же, что **whistling buoy** — бакен-ревун, на котором установлен гудок вместо сигнального огня.

ground swell — словосочетание переводится в словарях как 'мертвая зыбь', но для английского читателя в нем нет представления о чем-то мертвом. Оно объясняется как широкое и глубокое волнение океана, вызванное отдаленным штормом или сейсмическими явлениями.

watch — слово многозначно. Основное его значение в тексте — 'бодрствование' (a state of alert and continuous attention). Контекст подсказывает также значение 'один из отрезков ночи, как ее разделяли древние народы' (between midnight and dawn). Поскольку текст описывает море, слово вызывает в сознании также значение 'вахта' (т. е. дежурство моряка). Перед нами еще один яркий пример того, как слово в поэтическом тексте одновременно реализует несколько значений.

Известный англо-американский поэт Т. С. Элиот использует в своей поэме «Четыре квартета» различную стихотворную технику — разные размеры, стихи рифмованные и нерифмованные; часто он, как в приведенном отрывке, пользуется свободным стихом.

Ритмика «Голосов моря» в своей основе не так произвольна, как ритмика стихотворения «Ночные облака». В ней прослеживается метрическая основа — ямб: *The sea has many voices; The salt is on the briar rose* и т. д. К ямбу добавляются другие размеры. Некоторые из стихов отрывка образуют хорей: *many gods and many voices; rounded homewards, and the seagull* и др. Можно обнаружить отрезки текста, написанные трехсложными размерами: *Lying awake, calculating the future*. Встречаются также сочетания ударных и неударных слогов, не образующие классических размеров, например: *And*