

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
(Н И У «Б е л Г У»)

П Е Д А Г О Г И Ч Е С К И Й И Н С Т И Т У Т
Ф А К У Л Ъ Т Е Т И Н О С Т Р А Н Н Ы Х Я З Ы К О В
К А Ф Е Д Р А А Н Г Л И Й С К О Г О Я З Ы К А И М Е Т О Д И К И П Р Е П О Д А В А Н И Я

**ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЛЮБВИ И СМЕРТИ
В РОМАНЕ У.С. МОЭМА «РАЗРИСОВАННЫЙ ЗАНАВЕС»**

Выпускная квалификационная работа
студентки очной формы обучения
направления подготовки 44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Иностранный язык (первый, второй),
5 курса группы 02051104
Бабенковой Полины Александровны

Научный руководитель:
к.ф.н., доцент Голубева Ю.В.

Белгород 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Теоретические основы лингвостилистического исследования художественного текста	6
1.1. Проблема определения текста как лингвостилистического феномена.....	6
1.2. Сюжетные ситуации в композиционной структуре художественного произведения.....	11
1.3. Лингвостилистические средства и приемы языковой выразительности в художественном произведении, их классификация.....	19
Выводы по ГЛАВЕ I	31
ГЛАВА II. Лингвостилистическая репрезентация сюжетных ситуаций в романе У.С. Моэма «The Painted Veil» в контексте индивидуально-авторского стиля писателя	32
2.1. Особенности индивидуально-авторского стиля У.С. Моэма.....	32
2.2. Лингвостилистическая репрезентация любви в романе У.С. Моэма «The Painted Veil»... ..	40
2.3. Лингвостилистическая репрезентация смерти в романе У.С. Моэма «The Painted Veil».....	54
Выводы по ГЛАВЕ II	66
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	67
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	69
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ	73
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА	74
ПРИЛОЖЕНИЕ	75

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время лингвисты и литературоведы уделяют большое внимание изучению стилистических средств и приемов в структуре художественного произведения, поскольку слово в художественном тексте, благодаря особым условиям функционирования, семантически преобразуется, включает в себя дополнительный смысл. Игра прямого и переносного значения порождает и эстетический, и экспрессивный эффекты художественного текста, делает этот текст образным и выразительным.

Однако лексико-стилистические средства и приемы языковой выразительности в художественном тексте никогда не следует рассматривать сами по себе. Писатель всегда их использует с определенной целью, раскрывая сюжетную канву своего произведения. И в процессе раскрытия фабульной линии произведения выразительные средства и приемы зачастую служат основой их репрезентации.

Настоящая работа посвящена специфике использования стилистических средств языковой выразительности в романе У.С. Моэма “The Painted Veil”.

Актуальность темы, выбранной нами для исследования, заключается не только в том, что лингвостилистическая категория художественного текста изучена недостаточно, но и в том, что лингвисты крайне редко затрагивают данный аспект лингвостилистических исследований применительно к творчеству У.С. Моэма. Кроме того, отечественные и зарубежные ученые в своих научных трудах никогда не обращались к анализу стилистических приемов и выразительных средств, используемых У.С. Моэмом в романе “The Painted Veil”. Это произведение английского писателя вообще редко фигурирует в научных трудах (как лингвистического, так и литературоведческого характера), посвященных творчеству У.С. Моэма.

Объектом данного исследования являются лингвостилистические средства языковой выразительности в английском художественном тексте.

Предмет исследования – репрезентация фабульной линии и характеров персонажей в романе У.С. Моэма “The Painted Veil” посредством лингвостилистических средств языковой выразительности лексико-семантического и синтаксического характера.

Цель исследования – провести анализ стилистических выразительных средств и приемов в романе У.С. Моэма “The Painted Veil”, помогающих раскрыть поэтику произведения и образы его персонажей.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- раскрыть понятие «выразительное средство» и «стилистический прием»;
- описать классификации стилистических средств и приемов, данных различными исследователями;
- определить роль выразительных средств в раскрытии художественной картины мира писателя;
- проанализировать лексико-синтаксические стилистические средства и приемы, используемые У.С. Моэмом в романе “The Painted Veil”, для раскрытия двух основных фабульных линий произведения – ситуации любви и ситуации смерти.

Теоретической базой исследования настоящей работы послужили труды таких исследователей, как И.В. Арнольд, Л.Г. Бабенко, В.П. Белянин, Н.С. Валгина, В.В. Виноградов, О.Е. Вошина, И.Р. Гальперин, А.Б. Есин, Т.В. Зырянова, Т.Ю. Кизилова, В.В. Кожинов, Ю.М. Лотман, А.В. Матюшкин, Н.В. Митева, А.Н. Мороховский, В.А. Пищальникова, Дж. Полти, И.Ю. Подгаецкая, В.К. Приходько, Е.Е. Сериков, Ю.М. Скребнев и др.

Фактическим материалом для исследования послужило художественное произведение У.С. Моэма «Разрисованный занавес» («The Painted Veil»).

В основу данного исследования были положены следующие **методы**: описательный метод; метод контекстуального анализа; статистический метод; сравнительно-сопоставительный метод.

Апробация работы состоялась 13 апреля 2016г. на научно-практической студенческой конференции в рамках Научной сессии «Студенческая весна - 2016» на факультете иностранных языков педагогического института НИУ «БелГУ». По материалам исследования была подготовлена статья для публикации в сборнике студенческих научных работ.

Структура и содержание работы определены составом решаемых проблем и задач. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, списка источников фактического материала.

Во введении обосновывается тема настоящего исследования, определяется ее актуальность, формулируются цель, задачи, предмет, объект, методы исследования.

В первой главе рассматриваются теоретические проблемы лексико-стилистического исследования литературных ситуаций.

Во второй главе дается лингвистический анализ лексико-стилистических выразительных средств и приемов, используемых для репрезентации сюжетных ситуаций в романе У.С. Моэма “The Painted Veil”.

В заключении делаются выводы по всему изученному материалу.

Глава 1. Теоретические основы лингвостилистического исследования художественного текста

1.1. Проблема определения текста как лингвистического феномена

До сравнительно недавнего времени предложение оставалось самой крупной единицей лингвистического анализа, и интересы исследователей не выходили за его пределы. Еще в 60-е годы XX столетия настойчиво проводилась мысль о том, что уровня более высокого, чем уровень предложения, в языковой структуре нет. Наряду с этим давно было обнаружено, что не каждое предложение выражает законченную мысль.

Однако украинский и русский филолог-славист, член-корреспондент Петербургской АН, А.А. Потебня предполагал, что речь строится не только из предложений, но и из единиц, больших, чем предложение. Последняя имеет несколько наименований в лингвистической литературе: *сложное синтаксическое целое, сверхфразовое единство, прозаическая строфа*. Но, при различии терминологии, как отмечает В.А. Кухаренко, «практически все исследователи соглашались с выделением основных характеристик данного явления: два или более законченных предложения объединяются в более крупную единицу для выражения некоего логико-семантического единства. Это отрезок речевой цепи, характеризующийся смысловой, коммуникативной и структурной завершенностью. В нем вводится, развивается и завершается конкретный отрезок информации» (Кухаренко, 1988: 68). Этот отрезок, который несет в себе известную долю информации и обладает смысловым единством, называется *текстом*. Иными словами, текст (от латинского *textus* – ткань, соединение) есть «объединенная смысловой связью последовательность

знаковых единиц, основными свойствами которых является связность и цельность» (ЛЭС, 1990: 507).

Тексты изучались со времен Аристотеля, но интенсивное изучение данного лингвистического феномена началось с 70-х гг. XX столетия с рождением новой филологической парадигмы – лингвистики текста.

Несмотря на то, что текст как объект изучения привлекает специалистов разных областей знания, он в первую очередь является предметом изучения исследователей-лингвистов, хотя в языкознании понятие «текст» не получило четкого определения.

Из-за многоплановости и многоуровневости его организации текст, как отмечает Н.Д. Бурвикова, «трудно уложить в привычные линейные рамки той лингвистической науки, которая сформировалась на выявлении некоторого корпуса единиц и дальнейшей их классификации» (Бурвикова, 1991: 12). Именно этот фактор, а также междисциплинарный статус теории текста, ее связь с целым рядом научных дисциплин вполне естественно обуславливают множественность подходов к изучению текста и соответственно порождают плюрализм мнений относительно его природы.

Итак, до сих пор нет общепринятого определения текста, хотя все исследования, посвященные ему, начинаются обычно со слов «Текст – это ...», а дальше идет перечисление важнейших, с точки зрения автора, его сущностных характеристик.

Обобщая определения текста, предлагаемые разными учеными, можно отметить две основные их разновидности: во-первых, это лаконичные, лапидарные, порой образные формулировки; во-вторых, наоборот, развернутые определения, обнаруживающие стремление исследователей дать объемную характеристику текста с приведением множества важнейших его признаков.

В первом случае определения фокусируют какое-либо основное, существенное свойство текста. Например: «Текст – это языковое выражение замысла его создателя» (Д.Н. Лихачев); «Текст – это проявление законов

реальности» (М.Л. Мышкина); «Текст – основное средство вербальной коммуникации» (О.Л. Каменская); «Текст следует понимать как особым образом организованную индивидуальную динамическую систему» (Н.А. Николина); «Текст есть функционально завершенное речевое целое» (А.А. Леонтьев); Текст – это «Некоторое связующее звено в коммуникации говорящего и слушающего» (Л.В. Сахарный) и мн. др. Как видим, в качестве доминирующего признака текста могут быть названы различные его свойства: содержательные, коммуникативные, гносеологические и др. (Бабенко, 2005: 26).

Большинство определений текста – определения второго типа – содержит ряд его существенных признаков, имеет комплексный характер, что в большей степени соответствует самой природе текста, который, по словам А.И. Новикова, представляет собой «целостный комплекс языковых, речевых и интеллектуальных факторов в их связи и взаимодействии» (Новиков, 1983: 4).

Семантика текста может быть представлена как фактор, жестко предопределяющий его связность: «Текст представляет собой почти жестко фиксированную, передающую определенный связный смысл последовательность предложений, связанных друг с другом семантически, что выражено различными языковыми способами» (Откупщикова, 1982: 28). Содержательность также соотносится в определениях с категорией цельности: «...текст как нечто целостное (цельное), есть некоторый концепт, то ментальное образование, которое в лингвистической литературе именуется цельностью текста» (Сорокин, 1982: 62 – 63).

Много определений текста построено на выдвижении в качестве доминанты коммуникативной природы текста. Например:

«Текст – идеальная высшая коммуникативная единица, тяготеющая к смысловой замкнутости и законченности, конституирующим признаком которой ... является связность, проявляющаяся каждый раз в других параметрах, на разных уровнях текста и в разной совокупности чистых связей»

(Кожевникова, 1979: 66); «Текст представляет собой основную единицу коммуникации, способ хранения и передачи информации, форму существования культуры, продукт определенной исторической эпохи, отражение психической жизни индивида и т.д.» (Белянин, 1988: 6).

Есть определения текста, в которых авторы указывают комплекс присущих ему признаков, но перечисляют их как равнозначные. Например, Л.М. Лосева понятие «текст» определяет следующим образом: «...1) текст – это сообщение (то, что сообщается) в письменной форме; 2) текст характеризуется содержательной и структурной завершенностью; 3) в тексте выражается отношение автора к сообщаемому (авторская установка). На основе приведенных признаков текст можно определить, как сообщение в письменной форме, характеризующееся смысловой и структурной завершенностью и определенным отношением автора к сообщаемому» (Лосева, 1980: 4).

Однако, несмотря на все разнообразий дефиниций текста как лингвистического феномена, наиболее точным, на наш взгляд, является определение текста, предложенное в 1981 г. И.Г. Гальпериным, ибо оно наиболее емко раскрывает его природу, в результате чего чаще всего цитируется в литературе по лингвистическому анализу текста: «Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» (Гальперин, 1981: 18).

Все тексты делятся на художественные и нехудожественные.

Художественный текст можно определить, как «коммуникативно направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявленной в процессе его восприятия» (Пищальникова, 1984: 3).

Если нехудожественный текст строится по законам логического мышления, то художественному тексту в большей степени присуще мышление ассоциативно-образное. Н.С. Валгина пишет: «Художественный текст строится на использовании образно-ассоциативных качеств речи. Образ здесь конечная цель творчества, тогда как в нехудожественном тексте словесная образность принципиально не необходима и при наличии является лишь средством передачи (объяснения) информации. В художественном тексте средства образности подчинены эстетическому идеалу художника (художественная литература – вид искусства); второстепенная роль словесного образа в нехудожественной литературе (например, научно-популярной) освобождает автора от такой подчиненности: он озабочен другим – с помощью образа (сравнения, метафоры) передать информационную сущность понятия, явления» (Валгина, 2003: 115).

Именно в художественном тексте жизненный материал преобразуется в своего рода «маленькую вселенную», увиденную глазами данного автора. Иными словами, речь идет о так называемой «авторской модели мира», т.е. о представленных в художественном произведении представлениях и знаниях автора о мире, включающих в себя и его мировоззрение. По мысли В.Г. Адмони, «художественный текст – это возникшее из специфического (эгоцентрического) внутреннего состояния художника душевное чувственно-понятийное постижение мира в форме речевого высказывания...» (Адмони, 1994: 120).

Считая художественный текст отражением действительности, В.П. Белянин считает, что содержание текста всегда обусловлено словесным обозначением элементов сюжетной ситуации, которая соотносится с затекстовой реальностью (Белянин, 2006). В связи с этим рассмотрим понятие «сюжетной ситуации» и ее роль в композиционной структуре художественного произведения.

1.2. Сюжетные ситуации в композиционной структуре художественного произведения

Еще Ю.М. Лотман отмечал, что «текст обладает началом, концом и определенной внутренней организацией», что «внутренняя структура присуща всякому тексту по определению», а «аморфное скопление знаков текстом не является» (Лотман, 2002: 17).

Поскольку «каждый художественный текст создается как уникальный, специально сконструированный знак особого содержания», что, по мысли Ю.М. Лотмана, «противоречит известному положению о том, что только повторяемые элементы, образующие некоторое замкнутое множество, могут служить передаче информации», то «текст есть целостный знак, и все отдельные знаки общеязыкового текста сведены в нем до уровня элементов знака» (Лотман, 1998: 14). Данное положение соотносится с мыслью, что текст состоит из множества структурных элементов.

Сочетание отдельных частей произведения, сложение его элементов в определенном порядке, их взаимосвязь, которая приводит к образованию единого целого – всё это является неотъемлемой частью композиции литературно-художественного произведения.

Основой сюжетно-композиционных построений в литературном произведении Т.В. Зырянова считает «своеобразие пространственно-временной художественной (литературной) модели. Художественное пространство и художественное время существуют в искусстве как переживаемые – и в этом их неповторимая специфика. Взаимодействие человека и мира происходит в пространстве и во времени, поэтому литература вычленяет категории пространства и времени как самые важные, особые формы бытия, отраженного в образе мира» (Зырянова, 1996: 1). При этом, как отмечает данный исследователь, «художественное время субъективно и свое неповторимое

воплощение оно находит в творческом замысле писателя. Об истинном мастере не будет преувеличением сказать: каждое художественное произведение у него требует своей, новой и единственно возможной модели хронотопа. Именно хронотоп «удерживает» и делает специфичной ту или иную композицию в произведении» (Зырянова, 1996: 1).

«Всякий литературный прием, - продолжает далее Т.В. Зырянова, - продиктован авторским замыслом, но замысел и воплощение взаимосвязаны. Автор может обратиться как к настоящему, так и к прошлому или к будущему — это невозможно ни в каких иных видах искусства. Такая художественная свобода делает литератора универсальным творцом: он волен творить свои особые миры со своими особыми художественными временами» [там же, с. 2].

Сюжетно-композиционный аспект важно учитывать для понимания идейно-образных взаимосвязей художественного мира писателя. Под композиционно-хронотопической структурой романа К.В. Баринова понимает «распределение действия (то есть происходящих и описываемых событий) во времени и пространстве, а также деление событий по главам» (Баринова 2012: 18).

По определению Н.Н. Александрова, «композиция есть способ организации художественного материала, преследующий цель достижения определенной художественной выразительности. Такой способ организации имеет достаточно точную меру – степень напряженности, присутствующей в композиционной пружине. А напряженность произведения есть отпечаток, слепок определенного исторического времени и его неповторимого менталитета; возникает она вне зависимости от того, осознает это его творец или нет» (Александров, 1993: 6).

Если композиция есть способ организации художественного действия во времени, то сюжет – это развертывание действия во времени. Иными словами, сюжет – это «динамическое смысловое целое, или динамическое единство

смыслов художественного текста, раскрывающееся в процессе чтения» (Матюшкин, 2007: 101).

Так как одним из важных приемов создания художественного текста является интрига – «тайная смысловая и психологическая причина напряженности, заданная явным или тщательно спрятанным столкновением противоположностей» (Александров, 1993: 8) то сюжет можно охарактеризовать как «способ развертывания интриги, как проявленность ее действия в композиционном времени» (там же).

Следует отметить, что некоторые исследователи сюжет именуют фабулой, считая, что между данными терминами принципиальной разницы не существует. Однако, В.В. Кожин в своей статье «Сюжет, фабула, композиция» объяснил дифференциацию между данными понятиями. Согласно его концепции, фабула – это «событийная основа» произведения, совокупность «связанных» элементов, которую можно пересказать. Сюжет пересказать невозможно – он включает в себя все элементы плана содержания: события внешней и внутренней жизни героя; события, рассказ о которых сопутствует рассказу о жизни героя; описания; рассуждения; отступления; характеристики; комментарии; эпиграфы и т.п. (Кожин, 1962). Иначе говоря, в основе фабулы лежит только действие, тогда как сюжет включает в себя наряду с фабульными также внефабульные элементы, в которых действие отсутствует. И если фабулу можно пересказать, то сюжет можно описать.

А.В. Матюшкин также считает, что сюжет и фабула – это не одно и то же: «Сюжет требует понимания и ведет нас к восприятию художественного произведения как завершенного целого, помогает раскрыть его смысл, и наоборот, понимание смысла позволяет описать сюжет. Фабула, напротив, может быть отнесена к категории значения, она реконструируется читателем путем сопоставления текста и действительности, путем узнавания в тексте знакомых реалий. Если фабула показывает, как действительность отразилась в художественном тексте, то сюжет, наоборот, формирует наше представление о

действительности. Меняя местами порядок событий, дополняя их внефабульными элементами и словесно оформляя, писатель тем самым помогает нам взглянуть на привычные вещи с неожиданной стороны и увидеть в жизни новые, неизвестные нам ранее закономерности» (Матюшкин, 2007: 110).

Именно в фабульном контексте создаются так называемые сюжетные ситуации, которые являются одним из важных элементов композиционной ткани художественного произведения.

Под ситуацией некоторые исследователи понимают мотив. К примеру, американские лингвисты С. Барнет и М. Берман соотносят данные термины: «Чаще всего термин “мотив” применяется для обозначения ситуации, которая повторяется в различных литературных произведениях, напр., мотив быстрого обогащения бедняка. Однако мотив (в значении “лейтмотив” от немецкого “ведущий мотив”) может возникнуть внутри отдельного произведения: это может быть любое повторение, которое способствует целостности произведения, вызывая в памяти предыдущее упоминание данного элемента и все, что с ним было связано» (Barnet, Berman, 1971: 71).

Немецкий исследователь Г. фон Вильперт определяет ситуацию как «особую форму мотива, которая определяется не характером персонажа (ей), но их моментальным положением соответствующей расстановке по отношению друг к другу, независимо от индивидуального своеобразия: мужчина между двумя женщинами; человек, возвращающийся на родину, покинутая возлюбленная, обманутый супруг, разлука, свидание и мн. др. Ситуация часто индифферентна по отношению к настроению <героя> и может быть рассмотрена как трагическая или комическая. Она возникает в эпосе или драме многократно как следствие обстоятельств и межчеловеческих отношений, которым противопоставляет себя персонаж» (Wilpert, 1989: 858).

Согласно еще одной дефиниции, предложенной зарубежными исследователями, ситуация – это «стечение обстоятельств в данный

конкретный момент действия. Хотя о ситуации можно говорить в любой точке повествования или драмы, чаще всего под этим термином понимается основная или начальная ситуация, которая является источником борьбы, а также критическая или кульминационная ситуация, по направлению к которой развиваются события. Многие пытались создать классификацию основных ситуаций, применимых (и использованных до сих пор) в качестве сюжетного материала» (Dictionary of World Literary Terms, 1970: 305).

Одна из таких классификаций, о которых упомянуто в предыдущем определении, была предложена французским театроведом Ж. Польти (правда, применительно только к драматургическому материалу), который, проанализировав 1200 драматических произведений разных времен и народов и проследив судьбу 8000 героев, предложил список из 36 драматических ситуаций, исчерпывающих всевозможные сюжеты. Среди них: мольба; спасение; месть, внезапное несчастье; бунт; похищение; самопожертвование во имя идеала; самопожертвование ради близких; любовь, встречающая препятствия; потеря близких и др. (Polti, 1921). Каждая ситуация у Польти описывается через составляющие элементы и иллюстрируется примерами, которые фактически являются вариантами классификации ситуации уже на новом уровне.

По мнению А.Е. Серикова, классификация Ж. Польти достаточно условна, так как ее основания четко не определены, однако «сама идея ограниченности тезауруса возможных действий и событий драматического героя заслуживает серьезного внимания» (Сериков, 2009: 60).

Писатель часто ставит своих героев в экстремальные ситуации. Эти ситуации, как правило, основаны на конфликте. Конфликт (лат. «столкновение, борьба») – «тематическое напряжение, возникающее между персонажами или их поступками, на котором основывается сюжет» (Longman Dictionary of Poetic Terms, 1989: 63).

А.С. Рубцова считает, что «наиболее частой разновидностью экстремальной ситуации, встречаемой в текстах английской художественной литературы, является именно конфликтная ситуация. Причиной возникновения конфликтной ситуации может быть, как конкретный поступок/действие человека (невербальные возбудители конфликта), так и определенное речевое поведение, провоцирующее собеседника на открытый конфликтный коммуникативный акт (вербальные маркеры возбудителей конфликта)» [Рубцова, 2012: 64]. По мысли данного исследователя, «конфликт можно рассматривать, во-первых, как конфликт ситуативный (или конфликт ситуаций), который вызван причиной, связанной с ситуацией общения, спонтанное столкновение, чаще всего в итоге разрешаемое; во-вторых, как конфликт отношений, который является следствием враждебного отношения личностей друг к другу» (там же, с. 64 – 65). Если говорить о художественном тексте, то А.Г. Коваленко называет этот тип конфликта «характерологический конфликт» (Коваленко, 2001: 55), когда практически каждое речевое взаимодействие отдельных героев характеризуется проявлением агрессии/неприязни.

Конфликтная ситуация чаще всего приводит к трагизму. Как известно, «трагическая ситуация в жизни может возникать и случайно, как результат неблагоприятного стечения обстоятельств, но такие ситуации не очень интересуют литературу. Ей более свойствен интерес к трагическому закономерному, вытекающему из сущности характеров и положений. Наиболее плодотворным для искусства становится такой трагический конфликт, когда неразрешимые противоречия – в душе героя, когда герой находится в ситуации свободного выбора между двумя равно необходимыми, но взаимоисключающими друг друга ценностями». (Есин, 2000: 43). Такого рода конфликт может стать предпосылкой ситуации, которая получила название «пограничной».

Такая ситуация сводится к тому, что человек осознает свою конечность в состояниях на грани жизни и смерти, при трагических поворотах судьбы. «Знание смерти» освобождает человека от власти иллюзий. Такие состояния в экзистенциализме (философском направлении, возникшем в начале XX столетия) получили название пограничных ситуаций. Пограничные ситуации – это «такие ситуации, в которых человеческая экзистенция познает себя как нечто безусловное» (Философский энциклопедический словарь, 1998: 347).

С точки зрения немецкого философа-экзистенциалиста М. Хайдеггера, тревога, когда человек находится в пограничной ситуации, ввергает его в отчаяние, он кажется себе хрупким существом, жизни которого может положить конец любое дуновение стихии. Но ориентация на будущее дает личности подлинное существование, а «вечное ограничение настоящим» приводит к тому, что мир вещей в их повседневности заслоняет от личности ее конечность. Такие идеи как «забота», «страх», «вина» и т.п. выражают духовный опыт личности, чувствующей свою уникальность, а вместе с тем однократность, смертность. Побывав в пограничной ситуации, ощутив в себе страх «бытия к смерти», человек, набравшись мужества, возвращается в мир. Теперь он вооружен трагическим знанием своей судьбы и существования. Он осознает свое одиночество и обреченность на смерть, знает, что не может ждать никакой помощи извне (Хайдеггер, 1997).

Смерть лишает человека возможности осуществления; жизнь остановлена, “сделана”, а значит, она лишена смысла, она стала добычей других. Однако, именно знание смерти дает человеку свободу, смерть не создает никаких препятствий для свободного замысла, и в нем “Я” ускользает от смерти. Потому что в любой ситуации человек может сказать: «Нет». В своей работе «Театр ситуаций» французский философ-экзистенциалист Ж.П. Сартр писал: «Мы ощущаем потребность вынести на сцену определенные ситуации, которые высвечивают важнейшие аспекты бытия человеческого и

побуждают зрителя к свободному выбору, который человек совершает в этих ситуациях» (цит. по: Андреев, 2004: 140).

Ж.П. Сартр, как и Ж. Польти, применял свою теорию к драматургическому искусству. Однако и в прозаических произведениях пограничная ситуация, сопряженная с осознанием смерти, не редкость. При этом даже любовь – великое чувство – зачастую является тем «мостиком», по которому осуществляется переход в ситуацию смерти. При этом атмосфера предельно сгущена, раскалена до критической точки и чревата катастрофическим взрывом.

Специфику и содержательный смысл ситуации, входящей в структуру сюжетно-композиционной структуры произведения, помогают понять средства и приемы языковой выразительности. Они являются своеобразными стилистическими стратегиями, которые «дают возможность коммуниканту производить выбор между альтернативными способами выражения примерно одного и того же содержания с учетом типа текста и контекстуальной информации» (Митева, 2001: 109).

С точки зрения Н.В. Митевой, «стилистические стратегии могут привлекать внимание адресата к важным понятиям, к наиболее релевантным с точки зрения автора фрагментам текста; они могут выступать в качестве стимулов локальной и глобальной связности, придавать текстовой информации структурную организованность» (там же).

На наш взгляд, стилистические средства приемы языковой выразительности в рамках текста обладают определенной информативной способностью. Они участвуют в обеспечении прогрессии текстовой информации, фокусируют внимание на наиболее важных фрагментах информации, ограничивают основную информацию от второстепенной (фоновой), ускоряют или замедляют потоки информации, акцентируют логическое развертывание авторской аргументации, повышают информативность текста, оказывая определенное воздействие на адресанта.

1.3. Лингвостилистические средства и приемы языковой выразительности в художественном произведении, их классификация

Согласно точке зрения академика В.В. Виноградова, «стилистика является своего рода вершиной исследования языка, теоретической основой развития национальной речевой культуры» (Стилистический энциклопедический словарь русского языка, 2003: 3).

В последнее время выделяется множество отраслевых разделов стилистики: стилистика текста, историческая стилистика, сопоставительная стилистика, стилистика кодирования и т.д. Однако традиционно считается, что стилистика как наука и учебная дисциплина вбирает в себя четыре главных взаимодополняющих направления.

1. *Стилистика структурная* (стилистика языка, стилистика ресурсов) – учение о маркировках, стилистических значениях и систематизации стилистически отмеченных средств, стилистические потенции синонимов, антонимов.

2. *Практическая, или прикладная, стилистика* – учение о нормативном использовании языковых средств и устранении ошибок разных типов (речевых, стилистических и т.д.) в устной и письменной речи.

3. *Функциональная стилистика* – учение о функционировании языковых средств в зависимости от сферы и области употребления. Данная область знаний предполагает изучение функциональных стилей.

4. *Стилистика художественной речи* (или «языка художественной литературы») – экспрессивная стилистика. Она исследует средства и способы создания выразительности речи (Приходько, 2008: 7).

На наш взгляд, именно стилистика художественной речи является важным аспектом изучения литературного произведения, поскольку

стилистические приемы языковой выразительности, используемые читателем, способствуют раскрытию характеров персонажей, их активной позиции, что проявляется, главным образом, в той или иной экстремальной ситуации, о которой говорилось выше.

По мысли И.Р. Гальперина, понятие стиля непосредственно связано с функционированием языковых средств, которые в тексте «становятся условными средствами выразительности и, постепенно складываясь в отдельные группы, образуют определенные стилистические приемы» (Гальперин, 1958: 4).

Между выразительными средствами языка и стилистическими приемами языка трудно провести четкую грань, хотя различия между ними все же имеются.

И.Р. Гальперин под *выразительными средствами языка* понимает такие морфологические, синтаксические и словообразовательные формы языка, которые служат для эмоционального или логического усиления речи» (там же, с. 43).

К выразительным средствам языка относятся, прежде всего, тропы и фигуры речи.

Троп – это «средство выразительности, основанное на переносе значения, совмещении смыслов (аллегория, гипербола, литота, мейозис, метафора, метонимия, олицетворение, перифраза, синекдоха, эпитет и др.)» (Приходько, 2008: 7).

Фигуры речи – это «средства выразительности или приемы выразительности, основанные на соположении определенных единиц текста (сравнение, антитеза, оксюморон, зевгма, градация, эллипсис, умолчание, повтор, параллелизм и т.д.)» (там же, с. 8).

Стилистическим приемом И.Р. Гальперин называет «такое использование типических для языка особенностей синтаксического и

лексического характера, которые представляют собой обобщение, типизацию имеющихся в языке фактов» (Гальперин, 1958: 195).

В стилистике понятие стилистического приема (СП) трактуется как сознательная и намеренная интенсификация характерного структурного и/или семантического свойства языковой единицы (нейтральной или маркированной), которое приобретает обобщенный характер и преобразуется в порождающую модель (Galperin, 1971).

Стилистические приемы функционируют в тексте в качестве маркированных языковых единиц. Они всегда несут в себе дополнительную информацию эмотивного или логического плана. Большинство СП реализуют два значения:

1) значение, зафиксированное за данной языковой единицей в языке как в системе;

2) новое значение, которое возникает в контексте функционирования данной единицы (Митева, 2001: 108).

Относительно природы СП считается, что СП образуется в контексте благодаря возникающим между стилистически маркированными и немаркированными единицами синтагматическим отношениями (Мороховский, 1984). Таким образом, в основе СП лежат синтагматические отношения.

Дифференцируемые на основе синтагматических отношений, СП представляют собой разнопорядковые величины. Так, например, отношения тождественности лежат в основе параллельных синтаксических конструкций и синонимических повторов, отношения полной, в том числе лексической, идентичности одного или нескольких начальных элементов смежных единиц типичны для анафоры, стилистические приемы градация и антиклимакс базируются на отношениях неравенства, антитеза – на контрасте (Скребнев, 2000).

Под стилистическим приемом на синтаксическом уровне понимаются «способы комбинации моделей предложения в пределах сверхфразового

единства, абзаца, текста», а также «транспозиция модели предложения в определенном контексте» (Мороховский, 1991: 138). Во втором случае модель приобретает некое дополнительное значение, которое обычно ей не свойственно.

Большое многообразие выразительных средств и стилистических приемов английского языка вызвало к жизни множество их классификаций. Причем эти классификации значительно отличаются друг от друга. На наш взгляд, это связано с тем, что каждый из исследователей, создавал свою классификацию на основе того смысла, который он вкладывал в понятия «выразительное средство» и «стилистический прием».

Первым из лингвистов, который попытался провести классификацию выразительных средств и стилистических приемов английского языка, был И.Р. Гальперин. Мы уже отмечали, что данный исследователь, несмотря на то, что говорил о некоторых различиях между выразительными средствами и стилистическими приемами, все же считал эти понятия синонимами. Поэтому в его классификации они объединены и воспринимаются как единое целое.

Лексико-фразеологические стилистические средства, по мнению И.Р. Гальперина, «представляют собой разнообразные выразительные средства языка и стилистические приемы, в основе которых лежит использование семантических, стилистических и других особенностей отдельного слова или фразеологической единицы» (Гальперин, 1958: 123). Наблюдения над лингвистической природой и функциями этих выразительных средств языка и стилистических приемов позволили ему разбить их на несколько групп. Он выделяет четыре такие группы.

Первая группа включает в себя выразительные средства языка с различными типами лексических значений.

Во *вторую группу* входят стилистические приемы описания явлений и предметов.

Третья группа – это фразеологические выразительные средства английского языка.

К *четвертой группе* И.Р. Гальперин относит те стилистические приемы, которые возникают в предмете речи или в художественном тексте в результате смещения слов различной стилистической окраски.

Почти все группы (кроме четвертой) И.Р. Гальперин делит на несколько подгрупп. Так, к *первой группе* лексико-фразеологических стилистических средств можно отнести все случаи взаимодействия *разных типов лексических значений*. Первая группа имеет четыре подгруппы:

1. *Стилистические приемы, основанные на взаимодействии словарных и контекстуальных предметно-логических значений*.

Предметно-логическое значение слова, как было указано, развиваясь, может дать производные предметно-логические значения (вторичную номинацию). Слова в контексте могут приобретать дополнительные значения, обусловленные контекстом, не апробированные еще общественным употреблением. Эти контекстуальные значения могут иногда настолько далеко отходить от предметно-логического значения слова, употребленного вне контекста, что иногда представляют собой значения, обратные предметно-логическому. Особенно далеко отходят от предметно-логического значения слова так называемые переносные значения.

И.Р. Гальперин считает, что то, что известно в лингвистике как перенос значения, фактически является отношением между двумя типами лексических значений: одного из предметно-логических значений и контекстуального значения, возникшего в силу тех или иных ассоциативных связей между данными явлениями объективной действительности. Оба значения, как и оба понятия, сосуществуют в данном контексте. Оба значения достаточно четко воспринимаются сознанием.

Таким образом, по мысли И.Р. Гальперина, никакого переноса значения по существу нет; налицо лишь отношение двух типов лексических значений:

предметно-логического и контекстуального. В дальнейшем он, выстраивая свою классификацию, пришел к выводу, что почти все приемы, основанные на стилистическом использовании различных типов лексических значений, строятся на выявлении характера отношения между сосуществующими в слове двумя типами лексических значений.

Отношения между словарными и контекстуальными предметно-логическими значениями могут быть разделены на следующие виды:

- 1) Отношения по сходству признаков (*метафора*),
- 2) Отношения по смежности понятий (*метонимия*).
- 3) Отношения, основанные на прямом и обратном значении слова (*ирония*).

2. *Стилистические приемы, основанные на взаимодействии предметно-логических и назывных значений.*

К числу стилистических приемов, основанных на выявлении отношений двух типов лексических значений, по мысли И.Р. Гальперина, можно отнести и использование собственных имен в значении нарицательных, и, наоборот, нарицательных в значении собственных. В таком стилистическом использовании происходит одновременная реализация двух типов лексических значений: предметно-логического и назывного, основного предметно-логического и контекстуально-назывного (к этому типу стилистических приемов исследователь отнес только *антономасию*).

3. *Стилистические приемы, основанные на взаимодействии предметно-логических и эмоциональных значений.*

Любая языковая единица является носителем не только предметного логического значения (в современной лингвистике его называют денотативным), но и одного из типов коннотативных значений, которые связаны с эмоциональной, экспрессивной и оценочной характеристикой предмета или явления. Все вторичные наименования обладают коннотацией, которая придает языковой единице эмоциональную окраску.

К таким стилистическим приемам И.Р. Гальперин относит *эпитет, оксюморон, гиперболу*. В этот список он включает и использование *междометия*, которое также окрашивает все высказывание в соответствующие эмоциональные тона.

4. *Стилистические приемы, основанные на взаимодействии основных и производных (включая несвободные) предметно-логических значений.*

И.Р. Гальперин отмечает, что «стилистические приемы, основанные на взаимодействии свободных и несвободных предметно-логических значений, рассчитаны на то, что по крайней мере два значения обязательно должны быть одновременно и одинаково реализованы. Внимание читателя умышленно фиксируется на двух значениях одновременно. Для этой цели автор то повторяет данное слово в разных сочетаниях, то своеобразно использует синтаксические связи данного слова с другими словами в предложении» (Гальперин, 1958: 153). К числу таких стилистических приемов относятся *зевгма, игра словами (или каламбур) и полисемия* как стилистический прием.

Вторая группа лексико-фразеологических стилистических средств включает в себя *стилистические приемы описания явлений и предметов*.

В эту группу И.Р. Гальперин включает *перифразы, эвфемизмы и сравнения*. Отличается эта группа от первой группы тем, что в нее входят не отдельные лексические единицы, а, как правило, словосочетания и предложения. Ведь, как правило, описывая тот или иной предмет, мы употребляем не отдельное слово, а сочетания слов, т.е. фразы.

Третья группа состоит из стилистических приемов, созданных на основе *фразеологических оборотов*. Однако, это вовсе не значит, что фразеологические обороты входят в состав авторского высказывания в своем готовом виде. Как правило, что для создания определенного эффекта происходит разложение фразеологических единиц, и стилистический эффект такого разложения связан с расчлененным пониманием словесных сочетаний, которые уже превратились в фразеологические единицы.

К этой группе стилистических приемов И.Р. Гальперин относит *пословицы и поговорки, сентенции, аллюзии (ссылки) и цитаты*.

И, наконец, *четвертая группа*, созданная И.Р. Гальпериным на том основании, что особый стилистический эффект может быть достигнут соединением слов, которые принадлежат к разным стилистическим пластам словарного состава языка. так, например, в одном сочетании могут быть соединены слова, которые относятся к поэтизмам, со словами, относящимися к терминам. В данном случае получится эффект, близкий к тому, который можно наблюдать в оксюмороне.

Мы рассмотрели классификацию И.Р. Гальперина, составленную им для лексико-фразеологических стилистических средств. Однако, мы обратили внимание на то, что здесь далеко не полный список тех выразительных средств и приемов, которые существуют в английском языке. Например, в данной классификации отсутствуют литота, антитеза и многие другие. Неужели же данный исследователь не посчитал нужным включить в свою классификацию другие, не менее важные для создания стилистического эффекта выразительные средства? Дело в том, что данная классификация – не единственная у И.Р. Гальперина. Этот лингвист исследовал выразительные средства и приемы английского языка с точки зрения различных подходов. Так, им была составлена классификация синтаксических стилистических средств, и некоторые выразительные средства, и приемы, рассматриваемые другими исследователями с точки зрения семасиологии, были включены И.Р. Гальпериным именно в эту классификацию. Например, он посчитал нужным включить литоту в группу синтаксических стилистических средств по той причине, что, по его мнению, этот прием «обычно используется для ослабления положительного признака понятия» (Гальперин, 1958: 218). При включении литоты в вопросительные и отрицательные предложения, «их синтаксическая форма не соответствует их логическому содержанию» (Гальперин, 1958: 215), что придает высказыванию определенный стилистический эффект.

Также к стилистическим синтаксическим средствам И.Р. Гальпериним были отнесены приемы *нарастания* и *антитезы*, хотя другие исследователи (например, А.Н. Мороховский) считают их лексико-семантическими приемами, поскольку они реализуются в тексте, в основном, лексическими, а не синтаксическими средствами.

Нет в классификации И.Р. Гальперина и *синекдохи* – по всей видимости на том основании, что этот стилистический прием считается разновидностью метонимии.

Таким образом, классификация выразительных средств и стилистических приемов английского языка имеет как положительные, так и отрицательные черты. К положительным моментам можно отнести то, что этот лингвист впервые обратил внимание на взаимодействие двух значений лексических единиц, одно из которых – прямое (т.е. словарное, предметное), а второе – вторичное, переносное (оно может быть контекстуальным, эмоциональным и т.д.). Конечно же, данная классификация не лишена и отрицательных моментов. Например, включение ученым в эту группу фразеологических оборотов, которым свойственна совсем другая функциональная природа. Обычно фразеологизмы рассматриваются исследователями отдельно, в совершенно ином аспекте. Также вызывает сомнение и четвертая группа, которая, хотя и была выделена И.Р. Гальпериним, подверглась им довольно краткому и сжатому описанию. Однако, несмотря на отрицательные черты классификации И.Р. Гальперина, не стоит забывать, это она была одной из первых классификаций, а значит в настоящее время нуждается в уточнении и доработке.

Следует сказать особо, что после классификации И.Р. Гальперина долгое время не было создано никаких классификаций, хотя многие лингвисты в своих трудах и исследованиях описывали выразительные средства и стилистические приемы современного английского языка. Например, И.В. Арнольд в своей работе «Стилистика современного английского языка» подробнейшим образом

рассматривает лексические изобразительно-выразительные средства, в которых слово или словосочетание употребляется в преобразованном значении. Такие лексические единицы она именует *тропами*. Однако, во-первых, классификацию троп она не дает, а во-вторых, прибегает к описанию наиболее значимых, важных с точки зрения их употребления в художественной литературе выразительных средств, среди которых она, в первую очередь, выделяет *метафору, гиперболу, метонимию, синекдоху, антономасию, олицетворение (персонификацию), эпитет, оксюморон*. Характеристика этих выразительных средств дана И.А. Арнольд в общем порядке, без какого бы то ни было объединения их в группы.

В настоящее время была предложена еще одна классификация выразительных средств и стилистических приемов, которую составил А.Н. Мороховский. Рассмотрим эту классификацию, которая основана на совершенно иных принципах. Данный исследователь в своей работе «Стилистика английского языка» разграничивает понятия «выразительное средство» и «стилистический прием».

А.Н. Мороховский под *выразительными средствами* понимает так называемые *фигуры замещения*, т.е. различные способы вторичной номинации. Фигуры замещения, по его классификации, делятся на *фигуры количества* и *фигуры качества*.

К *фигурам количества* относятся фигуры, основанные на сопоставлении двух разнородных предметов (явлений) или их свойств с общим для них количественным признаком. При этом общий признак характеризует одни из сопоставляемых предметов. Если этот признак приписывается предмету в значительно большей степени, возникает выразительное средство гипербола; если же этот признак приписывается предмету в значительно меньшей степени, образуется выразительное средство мейозис и его структурная разновидность – литота.

К *фигурам качества* относятся фигуры, основанные на сопоставлении свойств и качеств двух разнородных объектов (явлений) с общим для них качественным признаком. Главные фигуры этой группы – *метафора*, *метонимия* и *ирония*. Метонимические фигуры – это *синекдоха*, *перифраз* и *эвфемизм*, а метафорические, в свою очередь, – *эпитет*, *автономазия*, *персонификация* и *аллегория*.

Под *стилистическими приемами* А.Н. Мороховский, понимает фигуры совмещения, т.е. стилистически значимые способы сочетания и синтагматической последовательности значений единиц одного уровня, в том числе и выразительных средств в пределах единицы другого, более высокого уровня» (Мороховский, 1991: 164). Реализация *фигур совмещения* возможна лишь в определенном контексте, она связана с разворачиванием речи во времени и пространстве. Чаще всего данные фигуры образуются в речи в результате семантического взаимодействия слов, словосочетаний, реже – абзацев, хотя теоретически можно предположить, что данные отношения возможны и между более крупными фрагментами текста.

Можно выделить три основных типа соотношения данных значений:

1) соотношение семантически тождественных (синонимичных) лексических единиц. Эти единицы, относящиеся к одному и тому же референту, мыслятся субъективно как равнозначные, или синонимичные. Отправитель сообщения сочетает в тексте или высказывании; несколько семантически тождественных единиц, в результате чего образуются *фигуры тождества*;

2) соотношение семантически противоположных (антонимичных) лексических единиц. Отправитель сообщения сочетает в высказывании или тексте две семантически противоположные (антонимичные), единицы, которые мыслятся как контрастные, в результате чего образуются *фигуры противоположности*;

3) соотношение семантически различающихся между собой лексических единиц. Отправитель сочетает в высказывании или тексте лексические

единицы, обозначающие разные не тождественные понятия, в результате чего образуются *фигуры неравенства*.

На наш взгляд, именно классификация выразительных средств и стилистических приемов современного английского языка А.Н. Мороховского является наиболее адекватной и логичной, поскольку данный исследователь,

во-первых, провел четкую грань между выразительными средствами и стилистическими приемами;

во-вторых, включил в свою классификацию те из них, которые до него другими исследователями (например, И.Р. Гальпериным) рассматривались в другом лингвистическом аспекте;

в-третьих, данная классификация может быть применена к другим языкам, в том числе и к русскому языку, в котором типология изобразительных средств и выразительных стилистических приемов исследователей особенно не привлекала.

Выводы по ГЛАВЕ I

В результате рассмотрения теоретических основ лингвостилистического исследования художественного текста был сделан ряд выводов.

1. Существует множество различных определений текста. В общем они разделяются на две группы. Первая - это образные, общие формулировки, вторая - развернутая характеристика, где рассматривается коммуникативная функция текста.
2. Стилистические средства языковой выразительности в тексте несут информативную функцию, акцентируют внимание на важной информации в тексте, оказывают воздействие на читателя. Таким образом, глубина сюжетной ситуации может быть раскрыта посредством стилистических приемов языковой выразительности, используемых автором в художественном произведении.
3. Рассмотрев классификацию выразительных средств стилистических приемов А.Н. Мороховского, можно сказать что он разграничил выразительные средства и стилистические приемы, включил и те, которые ранее не изучались в таком лингвистическом аспекте.

Глава 2. Лингвостилистическая репрезентация сюжетных ситуаций в романе У.С. Моэма “The Painted Veil” в контексте индивидуально-авторского стиля писателя

2.1. Особенности индивидуально-авторского стиля У.С. Моэма

В сфере лингвистического изучения художественной литературы понятие индивидуально-авторского стиля (идиостиля) является ключевым.

Идиостиль обычно понимается «как многоаспектное и многоуровневое отражение языковой личности творца, “стоящей” за текстом, с учетом ее многообразных проявлений в процессе текстовой деятельности, включая ориентацию на адресата» (Болотнова, 2001: 303).

Идиостиль чаще всего рассматривается с точки зрения того, «как конкретная языковая личность автора организует диалог с читателем, направляя его речемыслительную деятельность по определенному пути в соответствии с коммуникативной стратегией текста и интенцией создателя» (там же, с. 74).

Но, поскольку всякое выражаемое содержание, всякий образ, создаваемый писателем, предполагает языковое выражение, то объектом изучения идиостиля чаще всего являются используемые отдельным писателем (поэтом) социально осознанные лексико-стилистические, синтаксические, фонемно-графические средства языковой выразительности и их индивидуальные модификации.

В индивидуальном стиле произведения, соответственно художественному замыслу писателя, объединены, внутренне связаны и эстетически оправданы все использованные писателем языковые средства. Таким образом, под индивидуальным стилем можно понимать «своеобразную, исторически

обусловленную, сложную, но структурно единую и внутренне связанную систему средств и форм словесного выражения» (Беркнер, Вошина, 2003: 71).

Академик В.В. Виноградов так формулирует понятие индивидуального стиля писателя: «Это система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств художественно-словесного выражения, а также система эстетически-творческого подбора, осмысления и расположения различных речевых элементов» (Виноградов, 1980: 167).

Таким образом, индивидуальный стиль писателя можно определить и как такой способ организации словесного материала, который, отражая художественное видение автора, создает новый, только ему присущий образ мира (Подгаецкая, 1982). Индивидуальное или личностное, проступая сквозь установившиеся приемы словесно-художественной системы литературной школы, считается стилевой доминантой, которая, в конечном счете, создает приметы стиля и возможность его узнавания как принадлежащего только этому писателю.

Любой писатель является носителем и творцом национальной культуры речи. Пользуясь языком своего времени, он отбирает, комбинирует и в соответствии со своими творческими замыслами объединяет разные средства словарного состава и грамматического строя всего родного языка. Очевидно, что к стилю литературного произведения и стилю писателя необходимо подходить как к стройному и целому единству, рассматривая их во взаимной связи и взаимодействии.

Итак, анализ индивидуального стиля писателя, в свою очередь, предполагает попытку определить, хотя бы в самых общих чертах, тот образ мира, который создает писатель в своих произведениях. Индивидуальность писателя выражается в выборе ключевых слов, синтаксических конструкций и стилистических приемов, причем последние играют исключительно важную роль в создании образности произведения.

Читатель воспринимает и оценивает язык художественного произведения, его лексический и фразеологический состав, его грамматическую организацию, его образы, приемы сочетания слов, способы построения речи разных действующих лиц с точки зрения стилистических норм, современных данному художественному произведению национального литературного языка, его правил и законов развития.

Все выше изложенное может рассматриваться и в контексте творчества Уильяма Сомерсета Моэма, английского прозаика и новеллиста, который, будучи знатоком человеческой души и характера, умел выразить их с редкой стилистической точностью.

Особенностью его художественного взгляда на мир является восприятие происходящего в трагикомическом ключе. При этом осмеянию подвергаются и общественные установления, и житейская суета, и собственные убеждения. Но при этом Моэм очень строг к форме: стройность сюжета, выверенность диалога, чистота интонации повествования, экономность и емкость описаний, неизменная суховатая ирония – все это является признаками того, что называется «моэмовский стиль».

Итак, каков же индивидуальный стиль С. Моэма?

Индивидуально-авторский стиль С. Моэма, характерный для лучших его романов и рассказов, – одновременно и раскован, и открыт, и по-английски сдержан: каждое слово точно, взвешено, употреблено абсолютно к месту. Сам писатель называл основными качествами своего письма ясность, простоту и благозвучие, и с этим трудно не согласиться. Подчинив своим целям смысловые и звуковые богатства английского языка, Моэм создал произведения, которые доставляют читателям эстетическое наслаждение.

По мысли О.Е. Вошиной, «отличительной чертой индивидуального видения мира этого писателя является ирония. Не злая сатира, бичующая пороки общества, но несколько флегматичная, по-английски сдержанная» (Вошина, 2003: 61 – 62). Поэтому многие тропы и стилистические фигуры в его

произведениях носят иронический характер – даже если писатель живописует трагическую ситуацию.

Особенности индивидуального стиля С. Моэма проявляются в удивительном мастерстве писателя давать своим произведениям названия, которые всегда точно отражают смысл того или иного его романа или рассказа. Именно такое – лаконичное и вместе с тем содержательное название – писатель дал своему роману “The Painted Veil”, который, появившись в 1925 году, «занял место между двумя, пожалуй, наиболее известными произведениями Моэма – «Луна и грош» (“The Moon and Sixpence”, 1919) и «Пироги и пиво» (“Cakes and Ale”, 1930)» (Урнов, 1981: 3 – 4).

Но заголовок романа “The Painted Veil” – это не просто смысловой стержень произведения. Он носит интертекстуальный характер, принадлежа к аллюзивным цитатам, которые, функционируя в качестве заглавий литературно-художественных произведений, представляют особый интерес, потому что «цитата в этом случае не только несет сильную эмоциональную нагрузку, ей принадлежит ведущая композиционная роль. Сохраняя обособленность, позиционную выделенность заглавия, цитата становится стержнем всего произведения» (Кизилова, 2000: 74). По мысли Т.Ю. Кизиловой, «оставляя за собой роль ключевого, тематического слова, заголовок сопрягает воедино все элементы содержания и формы произведения в единстве его полифонического звучания. Полифония цитатных заглавий, кроме того, основывается на «диалогических» отношениях данного текста с источником: сопрягаются не просто разные языковые элементы, но и разные мировоззрения» (Кизилова, 2000: 74).

Исходя из вышеизложенного, рассмотрим заглавие романа “The Painted Veil” Сомерсета Моэма.

Адекватно понять авторскую интенцию в романе “The Painted Veil” помогает предпосланный эпиграф из сонета П.Б. Шелли: “...*the painted veil which those who live call life*”.

Начало этого сонета, написанного английским поэтом в 1818 году, звучит так:

*“Lift not the painted veil which those who live
Call Life: though unreal shapes be pictured there,
And it but mimic all we would believe
With colours idly spread, – behind, lurk Fear
And Hope, twin Destinies; who ever weave
Their shadows, o’er the chasm, sightless and drear.”* [Shelley 1902: 554].

Приведем эти строки в замечательном переводе К. Бальмонта:

*Не поднимайте тот покров, который
Зовут живые жизнью: пусть на нем
Лишь вымысел мерцает беглым сном,
Все то, чему хотели б верить взоры,
Два духа, Страх и Чаянье, как воры,
Таятся там, во мраке роковом,
И тени ткут в провале снов глухом,
Над бездной создают свои узоры* (Шелли 1998: 103).

Именно начальные строки сонета лингвистически эксплицируют суть метафорических отношений, возникающих между заглавием и текстом. Но, сходясь с Шелли в восприятии жизни как разрисованного занавеса, С. Моэм создает свою «вариацию» на чужую тему, изначально оглашенную заглавием. Говоря словами В.В. Виноградова, автор проецирует заглавие и композицию своего романа на экран другого литературного стиля, полемизируя с ним. Поэтому отношения содержания “The Painted Veil” с другой культурной традицией можно определить как диалогические. Цитата, вынесенная в эпиграф и заглавие, приобретает двойственный характер: включаясь в текст, она одновременно отталкивается от него. Это отталкивание намечается уже в способе введения «чужого слова» в авторский текст. Отказ от повелительной формы глагола (*lift not...*) и замена ее многоточием оставляет возможность для

многозначной интерпретации авторской позиции, признающей лишь иллюзорность человеческих надежд и тревог.

В связи с рассмотрением взаимоотношений «заглавие – эпиграф – текст», целесообразным представляется рассмотрение того, как «преломляется» в принимающем тексте процитированная часть источника. При обращении к сонету Шелли нетрудно обнаружить, что он строится по принципу развернутой метафоры, уподоблению жизни с ее тревогами и надеждами разрисованному занавесу.

Опорным образом сонета становится образ разрисованного занавеса (*the painted veil*), поддерживаемый метафорическими словосочетаниями “*unreal shapes*”, “*colours idly spread*”, “*weave shadows*”; олицетворения “*lurk Fear and Hope*”.

Преходящий характер житейской суеты и амбиций является ведущей темой романа и связан, прежде всего, с миссис Гарстин, матерью Китти Фейн. Слова “*dreams*”, “*hopes*”, “*ambition*” становятся ключевыми при описании этого персонажа.

“*But it was on her daughters that she set her hopes. By arranging good marriages for them she expected to make up for all the disappointment of her career. There were two, Kitty and Doris*”.

В тексте романа можно найти и другой «осколок» образной системы сонета, его своеобразный прозаический вариант. Метафора “*who ever weave their shadows*” (*of the painted veils*) конкретизируется в романе довольно ядовитыми замечаниями о том, ценой каких усилий миссис Гарстин осуществляет свою мечту продвинуться в обществе:

“*On her side she set herself to cultivate the people who might be useful. She flattered the solicitors who would send her husband briefs and was familiar with their wives. She was obsequious to the judges and their ladies. She made much of promising politicians <...> She had schemed and intrigued all her life and never had she desired anything but what was base and unworthy*”.

Последний отрывок позволяет довершить некоторую параллель между поэтическими образами сонета и лексическими средствами описания миссис Гарстин:

<u>сонет</u>	<u>роман</u>
<i>lurk, Hope</i>	<i>ambition, intrigues</i>
<i>dreams</i>	<i>efforts, petty aims</i>
<i>to weave shadous</i>	<i>to scheme, to intrigue</i>

Отметим, что ни словосочетание “*the painted veil*”, ни опорное слово “*veil*”, в иносказательных целях заимствованное для заглавия, не воспроизводятся в тексте С. Моэма. Однако, в романе встречаются случаи употребления существительного “*curtain*”, семантически близкого слову “*veil*”.

В одном из них интересующая нас лексическая единица реализует свое прямое, номинативное значение, указывая на деталь окружающего героев предметного быта (занавес паланкина, скрываясь за который, Китти давала волю слезам):

*“At night in the inns... she dug her teeth in the pillow so that no sound might escape her. But in the day-time, protected by the **curtains** of her chair, she allowed herself to give way.”*

Второй случай употребления слова “*curtain*” интересен тем, что лексически соотносимая с заглавием лексическая единица выделяет важный сюжетно-композиционный момент повествования: эпидемия холеры, уносящая сотни людских жизней, бескорыстная самоотверженность монахинь помогли Китти сорвать завесу иллюзий и предрассудков, низведя до незначительного все человеческие страсти и суету.

*“It seemed to her that, perhaps unconsciously, he had adopted the Chinese view that the Europeans were barbarian and their life a folly: in China alone was it so led that a sensible man might discern in it a sort of reality. Here was food for reflexion: Kitty had never heard the Chinese spoken of as anything but decadent, dirty and unspeakable. It was as though the corner of **a curtain** were lifted for a*

moment, and she caught a glimpse of a world rich with a colour and significance she had not dreamt of.”

Во втором контексте слово “*curtain*” реализует переносное значение, употребляясь в составе деформированной идиомы “*to lift the curtain over smth*” – «приподнять завесу над чем-то». Одновременно здесь можно видеть продолжение диалога с Шелли (*lift not the painted veil*). Происходит своеобразная коррекция исходного образа (замена слова “*veil*” на “*curtain*”), имплицитно возникает сравнение жизни с театром. Цитата входит в текст формально измененной: происходит замена опорного слова-образа и отказ от отрицательной формы глагола (“*lift not the painted veil*” – “*the corner of a curtain were lifted for a moment*”). Полемизируя с Шелли, С. Мозэм не только отбрасывает отрицательный императив (*lift not*) и заставляет центральный персонаж приподнять занавес (*were lifted for a moment*). В романе происходит имплицитное обыгрывание религиозных ассоциаций исходного образа “*veil*”: на некоторое время автор заставляет героиню присоединиться к монахиням и найти успокоение от мелочных страстей в спасении умирающих людей, т.е. “*to take the veil*” (принять монашество). Можно утверждать, что в противовес сонету (“*lift not the painted veil*”) в романе С. Мозэма звучит призыв “*take the veil*”.

Таким образом, можно сделать вывод, что одним из важных признаков идиостиля С. Мозэма является метафора, основывающаяся на аллюзии.

2.2. Лингвостилистическая репрезентация любви в романе У.С. Моэма “The Painted Veil”

В структуре английской лексемы *love* отсутствует такая составляющая, как любовь в качестве любовной связи, любовных отношений – то, что по-русски принято именовать «романом», «шашнями», «интригой».

Сложный, противоречивый характер любви проявляется в наличии двух противопоставленных чувств: положительного эмоционального переживания и отрицательно окрашенного чувства. Когда любовь – положительное чувство, она сопровождается счастьем (*happiness*), радостью (*joy*), привязанностью (*affection*), удовольствием (*pleasure*), восторгом (*delight*), заботой (*care*), волнением (*excitement*). Однако в романе С. Моэма “The Painted Veil” любовь окрашена в трагические тона, что символически связано с названием самого произведения. Именно начальные строки сонета П.Б. Шелли лингвистически эксплицируют суть метафорических отношений, возникающих между заглавием и текстом. Но, сходясь с Шелли в восприятии жизни как разрисованного занавеса, С. Моэм создает свою «вариацию» на чужую тему, изначально оглашенную заглавием.

Итак, уже с первых страниц произведения появляются симптомы трагического исхода событий, что выражается, прежде всего, в эмоциональном фоне повествования. Любовь, которая неожиданно настигла героиню, сопровождается отрицательной эмоцией – страхом. Страх, как правило, передается автором при помощи таких синтаксических приемов, как умолчание, эллипсис, восклицательные и побудительные предложения.

Если человек чего-то боится, то его речь всегда сбивчива и эллиптична. На вопрос своего любимого, Чарли, “*What's the matter?*” она отвечает “*Someone just tried the door,*” пропустив глагол *to open*.

Атмосфера, которую создает автор, накалена до предела. Она, прежде всего, чувствуется не в репликах героев, а в авторском описании, мастерски передающем атмосферу страха.

“They stood facing the windows that led out on the verandah. They were shuttered and the shutters were bolted. They saw the white china knob of the handle slowly turn. They had heard no one walk along the verandah. It was terrifying to see that silent motion.” (Maugham, 1981: 12).

Анафорический повтор лексемы *they* говорит о том, что страх объединяет двух действующих лиц, что в состоянии испуга находится не только героиня, но и ее любовник.

Нагнетанию страха способствует тишина, которая наделена антропоморфическими признаками, что выражено метафорой *silent motion*, и крик, который, еле сорвавшись с уст героини, утонул в ладонях Чарли – *“her cry was smothered in his fingers.”*

Следующий абзац начинается с номинативного односоставного предложения *Silence*, за которым следует описание эмоционального состояния двух персонажей. У героини эмоция страха выражается сравнением *“She was as white as the sheet”*. Эмоции Чарли более сдержанны, они сопровождаются эпитетами: *“He stood by her side looking with fascinated gaze at the china knob.”* Но и он скован страхом, о чем говорит синтаксический повтор в одной из его реплик: *“For God's sake don't do that,” he whispered irritably. “If we're in for it we're in for it.”* Причем автор сознательно в данной конструкции не вводит никаких пунктуационных знаков, заостряя внимание читателя на том, что герой говорит быстро, на одном дыхании.

Героиня пытается взять себя в руки, пытается улыбнуться, но улыбка на ее лице получается какая-то вымученная, что автор передает метафорой *“She gave him the shadow of a smile”*.

В таком состоянии даже любовь принимает у героини состояние болезненного ощущения: восторг и радость любовного чувства

сопровождаются болью, что также выражено повтором: *“It was such rapture that it was pain”*.

Это ощущение страха и предчувствие надвигающейся трагедии проходят через все последующие эпизоды встречи Китти с мужем. Предчувствуя возможную месть супруга, Китти, которая находится в тяжелом эмоциональном состоянии, переданном метафорой: *“A sudden gust of fear made the sweat start out in the palms of her hands. She was frightened”*, старается уверить себя, что муж поймет ее чувство и освободит ее от уз брака.

Следующий эпизод, относящийся к данной ситуации, происходит в лавке Гу-джоу, где Китти с Чарли неоднократно встречались ранее. В начале их беседы в воздухе витает чувство тревоги и беспокойства, но уже в большей степени со стороны Чарли: *“She thought there was a shade of anxiety in his eyes.”*

Реплики Китти носят отрывистый характер, что говорит о ее тревожном эмоциональном состоянии (автором используется прием парцелляции).

“What makes you think he knows?”

“Everything. His look. The way he talked at dinner.”

Однако страх в данном эпизоде пока еще держит Китти. Чарли по-другому анализирует ситуацию. Осознав, что опасность для него миновала, Чарли весело говорит со своей подругой. О его изменившемся состоянии говорят многочисленные эпитеты, которые описывают его поведение и мысли.

“The more Townsend talked the more buoyant he became. His blue eyes sparkled and he was once more his gay and jovial self. He irradiated an encouraging confidence.”

Веселое поведение Чарли, вновь ощутимая радость любви притупили чувство страха, а потом, на какое-то время он и совсем исчез:

“She put away her fears <...> all danger was past...”

“She gave a little laugh, a laugh of happy love and of triumph.”

Любовь героиней олицетворяется, смеется не только Китти – от счастья, от удовольствия, от радости встречи с любимым человеком, но и сама любовь:

“She gave a little laugh, a laugh of happy love and of triumph.”

И ей все равно, что другое любящее сердце страдает и рвется на части от горя. Речь идет о Уолтере, который продолжает любить оскорбившую его жену.

Здесь следует сказать особо, что «за кадром» повествования идет еще одна сюжетная линия, связанная с темой любви. Писатель рассказывает историю замужества Китти и особое внимание уделяет описанию Уолтера, используя различные эпитеты.

*“He smiled at her. His face was **grave** and a trifle **stern**, but his smile was very **sweet**”.*

В основной сюжетной линии эпитеты *grave* и *stern* будут повторяться не раз. А вот улыбка Уолтера будет представлена совсем другими эпитетами, репрезентирующими иное душевное состояние героя.

Уолтер Фейн – человек, который, как кажется, на первый взгляд, лишен всяких эмоций. Только когда Китти согласилась за него выйти замуж, он дал волю своим эмоциям, насколько это было возможным в силу его характера. Волнение Уолтера передается посредством метафоры *his white cheeks flushed* и реплики героя, в основе которой лежит прием парцелляции, характеризующийся намеренным расчленением единой синтаксической структуры на две или более интонационно изолированные части, отделенные друг от друга паузой:

*“He gave a sudden gasp of delight, and **his white cheeks flushed**.*

‘Now. At once. As soon as possible. We’d go to Italy for our honeymoon. August and September.’”

Китти тоже предстает перед нами в другом обличье:

*“... she looked at him with that **dazzling** smile of hers and her **beautiful** eyes, dewy ponds under forest trees, held an **enchanted** kindness.”*

Перед нами – хрупкое создание, лишенное всякой гордыни и себялюбия, о чем говорит эпитет *dazzling*, относящийся к открытой улыбке, эпитет

enchanting, раскрывающий ее доброе сердце, и сравнение ее прекрасных глаз с озерами – *beautiful eyes, dewy ponds under forest trees*.

В романе “The Painted Veil” писатель пытается представить героя и героиню, словно живущих на двух разных полюсах – причем не только на уровне репрезентации их внешности. С. Моэм, в первую очередь, старается показать читателю «пропасть», которая лежит между людьми, связавшими свои судьбы. На наш взгляд, это нужно для того, чтобы в какой-то степени оправдать поступок героини, которая все более и более понимает, что они с Уолтером – «чужие» люди:

“Kitty was lively; she was willing to chatter all day long and she laughed easily. His silence disconcerted her. He had a way which exasperated her of returning no answer to some casual remark of hers. It was true that it needed no answer, but an answer all the same would have been pleasant”.

О «несовместимости» героев нам каждый раз напоминает не только авторская речь, но и манера общения героев друг с другом, их стиль разговора.

Так, в романе “The Painted Veil” широко распространённым стилистическим притмом характеристики персонажей является употребление идиом. Например, Китти, получившая хорошее воспитание в семье, но не очень образованная молодая женщина употребляет идиомы в их словарной форме:

“If it was raining and she said: ‘It’s raining cats and dogs,’ she would have liked him to say: ‘Yes, isn’t it?’ He remained silent. Sometimes she would have liked to shake him.

‘I said it was raining cats and dogs,’ she repeated.

‘I heard you,’ he answered, with his affectionate smile.”

А вот другой персонаж романа, возлюбленный Китти Чарлз Таунсенд, также в своей речи использует идиомы, которые, правда, слегка обыгрывает:

“Walter doesn’t give me the impression of a fellow who’d care to wash a lot of dirty linen in public,” – так характеризует он мужа Китти.

В данном примере обыгрывается идиома “*wash one's dirty linen in public*” («перемывать грязное белье», «выносить сор из избы»). Значение идиомы усиливается за счет приема вклинивания (ввода элемента “*a lot*”).

О том, какая пропасть лежит между ней и ее мужем, Китти поняла сразу, когда они приехали в Китай. Ведь любовь – это не только страсть, но еще и духовная близость, взаимопонимание. А его между молодыми супругами не было: “... *when, in her natural curiosity, she fired a string of them at him, his answers became at every one more abrupt*”, “*It bored him to talk about himself. It made him shy and uncomfortable*”, “*He did not know how to be open*”, “*He was fond of reading, but he read books which seemed to Kitty very dull*”.

Позже С. Моэм назовет Китти и Уолтера “*two little drops in that river that flowed silently towards the unknown; two little drops that to themselves had so much individuality and to the onlooker were but an un-distinguishable part of the water.*” И эта метафора, построенная на повторе, лучше всего объясняет ситуацию, почему Китти все более и более стала удаляться от мужа и увлеклась другим человеком.

Внешняя характеристика Чарльза Таузенда не дает ни капли сомнений, что Китти, наконец, встретила друга, который, как ей кажется, ближе ей и по характеру, и по состоянию души.

Если Уолтер “*had no charm*”, то Чарли, напротив, был, с точки зрения Китти, “*had charm*”, что доказывается многочисленными эпитетами.

“... *there was a caressing sound in his deep, rich voice, a delightful expression in his kind, shining blue eyes, which made you feel very much at home with him. Of course he had charm*”.

Если Уолтер таит свою любовь в себе, то Чарли высказывает внешние проявления любви:

“*If he had not said charming things to her his eyes, warm with admiration, would have betrayed him. His ease was delightful. He had no self-consciousness.*”

*Kitty... admired the way in which amid the banter which was the staple of their conversation he insinuated every now and then a **pretty, flattering** speech”.*

Из этого описания возлюбленного Китти можно сделать вывод, что Чарли – беззаботный человек, легко идущий по жизни, как и сама Китти. И молодой женщине это очень нравится, хотя и приведет в дальнейшем к печальным последствиям.

Но тем не менее Китти переполнена любовью, о чем говорит созданный автором символ арфы: свою героиню автор сравнивает с арфисткой, играющей на струнах, под которыми подразумевает страсти человеческие:

*“Now that she had learnt something of passion it diverted her **to play lightly, like a harpist running his fingers across the strings of his harp, on his affections.**”*

С. Моэм, вводя героиню в новую пору ее жизни, именуемую любовью, использует большое количество эпитетов, метафор и сравнений. Достаточно в качестве примера привести следующий созданный автором портрет Китти:

*“**She was like a rosebud** (сравнение) *that is beginning to turn yellow at the edges of the petals, and then suddenly she was a rose in full bloom* (метафора). *Her **starry** eyes* (эпитет-метафора) *gained a more significant expression; her skin (that feature which had always been her greatest pride and most anxious care) was **dazzling*** (эпитет): *it could not be compared to the peach or to the flower; it was they that demanded comparison with it.*”*

Интересна в данном описании последняя фраза (*it could not be compared to the peach or to the flower; it was they that demanded comparison with it*), которую можно охарактеризовать, как неявное (завуалированное) сравнение.

При описании героини, находящейся на пике любовного чувства, С. Моэм чаще всего прибегает к флористическим сравнениям, которые подчеркивают, прежде всего, красоту молодой женщины. *“He (речь идет о Чарли) remembered the dress she wore; it was her wedding dress, and he said she looked like a lily of the valley”.*

Светлые картины семейного счастья с Чарли Таунзендом проходят перед ее мысленным взором. Но далее автор прибегает к метафоре, которая вызывает у нее и у читателя романа "The Painted Veil" ощущение тревоги: струнные инструменты оркестра выводят мелодии, словно несущиеся из далекой и счастливой страны Аркадия, ставшей символом «рая на земле», а звуки барабанов вводят в них мрачное предчувствие сигнала вечерней зари:

“It was as though the woods and the strings of the orchestra played Arcadian melodies and in the bass of the drums softly but with foreboding heat a grim tattoo.”

Любовь Китти подходит к своей трагической развязке. Изменяя мужу, она пытается оправдать себя, вызывая в своей душе эмоции ненависти и злости к мужу, которого она никогда не любила. В ожидании расплаты за свою измену, она награждает своего мужа различными эпитетами с негативной окраской: *“He was dull”, “He was repulsive to her”*. Вспоминая, как он танцует, она называет мужа образно *“a wet blanket”*.

Раздражение и ярость Китти показывают лексические повторы. Например,

“Oh, how he’d bored her, bored her, bored her!”

Этот повтор называется линейным.

А вот в следующем примере мы наблюдаем сразу два вида повтора:

“She was fed up. ‘Fed up’ she repeated trembling with anger ‘Fed up’”.

Один повтор – это повтор-подхват: авторская речь подхвачена речью самой героини. Но если убрать из контекста авторскую речь, то повтор, входящий в структуру реплики героини, является кольцевым, поскольку обрамляет высказывание.

Появление в комнате мужа вызывает у Китти панический страх, граничащий с ужасом перед грядущей расплатой. По виду мужа, который автор описывает через эпитеты, она поняла, что Уолтер все знает:

“His face was deathly pale <...> His dark eyes, immobile and inscrutable, seemed preternaturally large.”

У нее замерло сердце, дрожали руки, у нее холодели руки и ноги, она вся дрожала:

“Her heart was beating wildly and her hands were shaking. Her heart sank – she felt on a sudden a cold chill pass through her limbs and and she shivered.”

Эмоциональное состояние Китти усиливается метафорой, от которой веет холодом смерти:

*“She had that feeling which you describe by saying that **someone was walking over your grave**”.*

Эта метафора особым образом позволяет читателю понять душевное состояние героини: все более усиливающееся ожидание трагического исхода, предчувствие беды.

С. Моэм описывает и эмоциональное состояние мужа Китти, которые не просто догадывается об измене жены, он о ней знает. Сидя за обедом, на который супругов пригласили, он остается безучастным ко всему, что происходит вокруг:

*“... he did not smile, but looked at them with **steady and unblinking** eyes; and really his eyes looked enormous and in that pale face **coal black**. His face was **set and stern**.”*

Китти и не понимает, что виной этому состоянию мужа является она. Ей даже забавно смотреть на его трагическое лицо. Называя Уолтера *grim mask*, она смеется над ним.

Задавая сама себе внутренние риторические вопросы, она пытается разобраться в нынешней ситуации, понять спокойное поведение мужа: *“Why hadn't he said anything? Was it really because, though angry and hurt, he loved her so much that he was afraid she would leave him?”*

Но когда она снова взглянула на него и увидела, что *“his eyes were **filled with a mortal sadness**,*” ей стало не по себе.

Эта последняя фраза главы, наполненная метафорическим подтекстом, в которой Китти пытается разобраться в себе и в своих отношениях с мужем и в

которой описывается эмоциональное состояние Уолтера, вновь возвращает героиню к состоянию страха.

Страх усиливается оттого, что она знает о предстоящем разговоре с мужем, ей становится жутко:

“Her heart gave a sudden beat against her ribs. Her gaze gave such a fright that she smothered a cry”.

Это эмоциональное состояние подготавливает и ее саму, и реципиента текста к уже другой ситуации – ситуации смерти, в которой окажутся вскоре Китти и Уолтер. Но особенность идиостиля С. Моэма заключается в том, что писатель никогда не прерывает созданную им ситуацию, а доводит ее до конца. И только после завершения одного этапа в жизни героев, он переходит к другому этапу и начинает вести жизнеописание своих персонажей «с чистого листа».

Предлагая своей жене совершить поездку в «город смерти», с чего начинается уже иная сюжетная ситуация, Уолтер словно меняется у нее на глазах.

*“He spoke almost flippantly and when she glanced at him she was surprised to see in his eyes a **gleam of mockery**”*

Метафора *a gleam of mockery* говорит о том, что любовь к своей неверной жене и страдания по поводу ее измены сменяются у Уолтера иным эмоциональным настроением, который можно охарактеризовать как «жажда мести».

Дальнейший разговор Китти и Уолтера весь построен на эмоциях, которые вербализуются различными образными средствами:

В описании героя чувствуется определенная сдержанность:

*“But now the **smile in his eyes had travelled to his lips**”* (метафора)

*“Though his face remained impassive **the shadow of a smile once more crossed his eyes.**”* (метафора)

“His face had a sort of **black pallor** which suddenly terrified her.”

(оксюморон)

“... she saw the look of disdain which it called forth on Walter's **stern** face.”

(эпитет)

“His voice, so **cold** and **hard**, had the effect of exciting in her a certain indignation” (эпитеты)

“He did not answer, but in his eyes she read an **icy** disdain (эпитет). **The shadow of a smile flickered on his lips.**” (метафора)

А вот описание героини более эмоционально:

“**Tears flowed** softly down her cheeks.” (метафора).

“Was it possible that he wanted her to die? She answered her own **outrageous** thought” (эпитет)

“**Blind wrath**, driving out fear, **arose in her heart**: it seemed to choke her (персонификация), and she felt the blood-vessels in her temples swell and throb. **Wounded vanity can make a woman more vindictive than a lioness robbed of her cubs**” (метафорическое сравнение)

Используя образные языковые средства, С. Моэм раскрывает характеры своих персонажей, которые проявляются в данной ситуации на уровне эмоционального переживания: злость и себялюбие героини, ее жгучую ненависть к человеку, который, как кажется Китти, испортил ей жизнь, и холодное равнодушие героя, готового мстить за свою поруганную любовь.

Речь Уолтера, которую он адресуется своей жене, глубоко эмоциональна. Он характеризует свою жену негативно маркированными эпитетами, вызывая тем самым бурю злости в ее душе, но постоянно повторяющиеся фразы (параллельные конструкции) “*I loved you*” и “*I knew*” говорят о том, что любовь к Китти по-прежнему занимает место в его сердце и продолжает гореть, словно пламя свечи. Вот отчего ему так больно и так тяжело.

“‘*I had no illusions about you,*’ he said. ***I knew*** you were ***silly and frivolous and empty-headed.*** ***But I loved you.*** ***I knew*** that your aims and ideals were ***vulgar***

and commonplace. But I loved you. I knew that you were second-rate. But I loved you.”

Эту главу можно назвать предтечей крушения всех планов и надежд героини. Чем выше ощущение победы, тем сильнее горечь разочарования. Тому подтверждение – последняя встреча Китти с Чарли, на которой у нее словно пелена упала с глаз.

В последнем разговоре Чарли ей открывается с новой стороны. Она начинает понимать, что так называемая любовь, о которой он ей постоянно твердил, – всего лишь «интрижка», которых у него было великое множество. Об этом свидетельствует прием умолчания в одной реплике Чарли, который и наводит Китти на подозрения, что она для своего любимого никогда не была «единственной», а была очередной любовницей, каких до нее у Чарли было великое множество:

*“I’m afraid you’ve been awfully upset, poor little woman. It’s too bad.’ He stretched out his hand and took hers. ‘It’s a scrape we’ve got into, but we shall get out of it. **It’s not...**’ He stopped and Kitty had a suspicion that he had been about to say that it was not the first he had got out of.”*

Во время их беседы она понимает, что ошиблась в нем, хотя и продолжает любить Чарли. Ее переполняют эмоции:

“Tears sprang into her eyes once more and her heart was very full. The impulse was almost irresistible to fling herself on his breast and crush her lips against his”.

Антитеза, на которой построена одна из реплик Китти, помогает осознать героине всю сложность ее положения:

*“To me our love was everything and you were **my whole life**. It is not very pleasant to realize that to you it was only **an episode**.”*

Когда Китти рассказывает Чарли о планах Уолтера отправиться вместе с ней в город, где свирепствует холера, то не видит на лице своего

возлюбленного беспокойства и трагедии по поводу ее дальнейшей судьбы. Удар, постигший Китти, автор выражает сравнением-метафорой:

“It was like a dark and ominous landscape seen by a flash of lightning and in a moment hidden again by the night.”

Понимая, что она глубоко обманулась в своих ожиданиях и надеждах, Китти, ссылаясь на мнение мужа относительно ее любовника, бросает в глаза Чарли монолог, переполненный яркими, изобличающими словами и выражениями:

‘He knew that you were vain, cowardly, and self-seeking (эпитеты). He wanted me to see it with my own eyes. He knew that you'd run like a hare at the approach of danger (сравнение-метафора). He knew how grossly deceived I was in thinking that you were in love with me, because he knew that you were incapable of loving anyone but yourself. He knew you'd sacrifice me without a pang to save your own skin (идиома).’

Так Китти поставила точку в отношениях с Чарльзом Таунсендом и решила последовать за мужем в город, где надеялась найти смерть.

К концу романа, уже после смерти Уолтера Фейна, Китти и Чарльз спять встречаются – в доме Таунсендов. Он ей говорит нежные слова, но Китти, хотя и не удержалась от любовной связи, уже не прежняя Китти. Она не любит уже Чарли, она его презирает. Постоянно возвращаясь в мыслях к умершему мужу, она бросает своему любовнику, акцент делая на синонимах-усилителях: *“I hate and despise you. Walter was worth ten of you and I was too big a fool to see it.”*

Теперь суммируем стилистические приемы лексического и синтаксического характера использованных У.С. Моэмом, проанализировав ситуацию любви в своем романе “The Painted Veil”.

Средства языковой выразительности, которые автор использует при репрезентации данной ситуации, представлены в *Таблице 1*. Как мы видим, ситуация любви в романе “The Painted Veil” представлена 13-ю

выразительными стилистическими средствами. Теперь подсчитаем их общее количество (см. Таблицу 2).

Теперь рассмотрим, какие приемы, репрезентирующие ситуацию любви в романе “The Painted Veil”, преобладают. Для этого определим их процентное соотношение (см. Диаграмму 1).

Как мы видим, при репрезентации ситуации любви в романе У.С. Моэма преобладают эпитеты (38,8%). На наш взгляд, это связано с тем, что любовь – это эмоциональное чувство и лучше, чем эпитет, никакое выразительное средство языка любовь представить не сможет. Второе место по частотности употребления занимает метафора (19,9%), поскольку рассказ о любви часто требует иносказания, выраженного образным языком, что и лежит в основе метафоры. Третью позицию занимает такой синтаксический прием, как повтор (9,8%), т.к. у Моэма любовь сопровождается чувством страха, что находит свое отражение в постоянном повторении одних и тех же слов или фраз. Остальные синтаксические приемы представлены меньшим количеством языковых единиц.

Также обратим внимание на лингвостилистические особенности репрезентации ситуации любви в анализируемом произведении У.С. Моэма. Лексико-синтаксические стилистические средства и приемы, которые использует данный автор представлены в *Таблице 3*.

2.3. Лингвостилистическая репрезентация смерти в романе У.С. Моэма “The Painted Veil”

Ситуация смерти начинается в романе “The Painted Veil” с того самого момента, когда Уолтер Фейн задает своей жене вопрос: “*Have you ever heard of Mei-tan-fu?*”.

Мей-тан-фу – город, где свирепствует холера, где люди мрут как мухи, привлек внимание доктора Уолтера Фейна, находящегося в отчаянии от предательства жены. Не в силах разрешить свои семейные проблемы, Уолтер подал заявление с просьбой направить его в этот район эпидемии. Этот трагический исход событий является свидетельством симптома надвигающейся смерти, ощущение которой возникает у читателя с первых страниц романа. Симптом смерти заменяется реальной опасностью, которую автор вводит в сознание читателя сравнением, что “*the people are dying like flies*” и усилителем *awfully dangerous*.

Китти считает его поступок самоубийством. В тексте появляется слово *suicide* и его эмоциональная оценка, выраженная эпитетом *dreadful*, которое в тексте принимает форму междометно-эмотивной восклицательной единицы:

“*She leaned her forehead on her hand. **Suicide.** It was nothing short of that. **Dreadful!**”*

Кроме того, в данной реплике мы видим номинативное односоставное предложение, репрезентирующее факт смерти – “*Suicide*”.

Начиная с этой эмоциональной ситуации, автор регулярно использует тематический ряд слов-ассоциантов смерти, слов, лексическое значение которых ассоциативно коннотатирует смерть:

“*It would be too awful if something happened. Supposing you died!*”

Наряду с эпитетом *awful*, оценивающим ее эмоциональное восприятие решения Уолтера, в тексте часто повторяется слово *die* как предвестник трагической перспективы.

Китти дрожит при мысли о своей смерти, ее охватывает паника:

“A shudder passed through her. Panic seized her”.

Она эмоционально выражает свое нежелание ехать, пытаясь убедить Уолтера, что в Мей-тан-фу ее ожидает смерть:

“It would be madness for me to go. It's just asking for trouble. I shall die.”

Но его смертельная бледность (*black pallor*) его полный ненависти взгляд (*a look of hatred*) убеждают Китти, что муж жаждет ее смерти.

Эмоциональный фон смерти красной нитью проходит через весь роман, но именно во второй его части, когда героиня вместе с мужем отправляются в опасное путешествие, смерть вербализуется, становясь главным персонажем произведения.

Симптомы смерти, которые в первой части романа нагнетают у читателя предчувствие виртуального трагического исхода, который может возникнуть в результате сложной коллизии взаимоотношений между персонажами, теперь превращаются в реальную угрозу смерти.

Индикаторами реально надвигающейся смерти становятся глаголы движения, которые наделяют предметы антропоморфическими признаками, что несвойственно предметам в обычной ситуации. Таким образом, предметы окружающей действительности по-особенному ложатся в канву повествования. Они вступают в диалог с персонажами, с читателем, выражая то, что автор стремится передать.

“She was passing a grove of bamboos and they leaned over the causeway strangely as if they would detain her (персонификация); though the summer evening was windless their narrow green leaves shivered a little (персонификация). It gave her the sensation that someone hidden among them was watching her as she passed”.

Индикатором реально надвигающейся смерти становится вид кладбища, а затем и нового неокрашенного гроба:

*“... four peasants passed, quick and silent, bearing a **new coffin, unpainted, and its fresh wood gleamed white in the approaching darkness.**”*

Встреча с представителем таможи Уодингтоном вводит Китти в эпидемную обстановку, в которой она оказывается с мужем. Снова повторяется сравнение *“they are dying like flies”*, с которого началось ее знакомство с Мейтан-фу и которое эмоциональным рефреном проходит через весь роман.

Такие сообщения, как то, что умер бывший бактериолог (Уодингтон хочет показать его могилу), что умер мальчик, прислуживающий Уодингтону, достаточно ярко характеризуют атмосферу смерти, царящую в районе эпидемии.

Смерть, сложно живой организм, бродит по улицам города (прием персонификации):

*“There, so short a way from them the grey city lay in terror; and **death, sudden and ruthless, hurried through tortuous streets**”.*

Эпитеты *sudden, ruthless*, характеризующие смерть, эпитет *tortuous*, характеризующий улицы обреченного города, и метафора *death hurried* – это те стилистические средства, которые формируют эмоциональный фон смерти.

Ужас смерти наводят зловещие картины природы, наполненные символами. Приведем один из таких контекстов, выделив те образные средства, которые использует С. Моэм для вербализации мыслей и чувств героини:

*“The dawn had just broken and from the river rose a **white mist shrouding the junks** (метафора) *that lay moored close to one another like peas in a pod* (сравнение). *There were hundreds of them, and they were **silent, mysterious** (эпитеты) in that **ghostly light** (метафорический эпитет), and you had a feeling that their crews lay under an **enchantment** (метафора), for it seemed that it was not sleep, but **something strange and terrible, that held them** (персонификация) **so still and mute** (эпитеты).**

The morning drew on and the sun touched the mist (персонификация) *so that it shone whitely like the ghost of snow on a dying star* (метафорическое сравнение). *Though on the river it was light so that you could discern palely the lines of the crowded junks and the thick forest of their masts* (метафора), *in front it was a shining* (эпитет) *wall the eye could not pierce. But suddenly from that white cloud a tall, grim, and massive* (эпитеты) *bastion emerged* (метафора). *It seemed not merely to be made visible by the all-discovering sun but rather to rise out of nothing* (персонификация) *at the touch of a magic wand. It towered, the stronghold* (стилистическая тавтология) *of a cruel and barbaric* (эпитеты) *race, over the river. But the magician who built worked swiftly and now a fragment of coloured wall crowned the bastion; in a moment, out of the mist, looming vastly and touched here and there by a yellow ray of sun, there was seen a cluster of green and yellow roofs* (инверсия). *Huge they seemed* (инверсия) *and you could make out no pattern; the order, if order there was, escaped you* (инверсия); *wayward and extravagant, but of an unimaginable* (эпитеты) *richness. This was no fortress, nor a temple, but the magic palace of some emperor of the gods where no man might enter. It was too airy, fantastic, and unsubstantial* (эпитеты) *to be the work of human hands; it was the fabric of a dream* (метафора).

The tears ran down Kitty's face and she gazed, her hands clasped to her breast and her mouth, for she was breathless, open a little. She had never felt so light of heart and it seemed to her as though her body were a shell that lay at her feet and she pure spirit (метафора). *Here was Beauty* (персонификация). *She took it as the believer takes in his mouth the wafer which is God* (сравнение). ”

В приведенном фрагменте описывается видение облаков и небес, и их восприятие Китти. Автор использует большое количество образных стилистических средств языковой выразительности – мы насчитали 5 метафор, 3 сравнения, 17 эпитетов, 4 персонификации, 3 инверсии и одну стилистическую тавтологию.

Особый интерес представляют фразы *“this was no fortress, nor a temple, but the magic place of some emperor of the gods where no man might enter”* и *“as though her body were a shell and she pure spirit”*. Приведенный контекст символизирует перелом в душе Китти: из ординарной девушки с ограниченными интересами она превращается в возвышенного человека, тонко чувствующего красоту и божественность происходящего – пусть и на пороге смерти.

В этом городе Смерть царит за стенами многих домов. Китти слышит звуки гонга и неизвестных инструментов. Это свидетельствует о том, что *“behind those closed doors one was lying dead”* (значимость этого факта подчеркивается инверсией).

Слова одного смыслового ассоциативного поля *death, die, kill, murder* встречаются по несколько раз на каждой из страниц романа (всего мы насчитали 84 лексемы, репрезентирующие смерть).

Описывая этот город, Моэм называет его «городом мертвых»:

“a city of the dead ... passers-by ... ghosts, city lay gasping like a man, whose life is being throttled out of him by a maniac's hands in the dark clutch of the pestilence”.

Автор прибегает к развернутой метафоре: в «городе мертвых» все прохожие – духи, а сам город сравнивается с человеком, которого душил маньяк-убийца. Используемый С. Моэмом прием персонификации представляет «город мертвых» в когтях болезни как живое существо, которое душил маньяк. Автор называет этот город «больным» (*stricken city*). Такая стилистическая конвергенция значительно увеличивает выразительность эмоционального фона повествования, эмоционально-смысловой эффект.

Но именно в этом «городе смерти» начинается перерождение Китти.

Рассмотрим еще один фрагмент романа.

Обратимся к другому примеру:

“It does seem a long way to Harrington Gardens,” she smiled.

'Why do you say that?'

*"I don't understand anything. Life is so strange. **I feel like** someone who's lived all his life by a duck-pond and suddenly is shown the sea. It makes me a little breathless, and yet it fills me with elation. **I don't want to die, I want to live.** I'm beginning to feel a new courage. **I feel like** one of those old sailors who set sail for undiscovered seas and I think my soul hankers for the unknown.'*

*Waddington looked at her reflectively. Her abstracted gaze rested on the smoothness of the river. **Two little drops that flowed silently, silently towards the dark, eternal sea.**"*

В приведенном выше контексте в разговоре с Уодингтоном Китти описывает ощущения своей новой жизни двумя сравнениями, построенными по принципу анафорического повтора: *"**I feel like** someone who's lived all his life by a duck-pond and suddenly is shown the sea"* и *"**I feel like** one of those old sailors who set sail for undiscovered seas"*. Эмоциональный настрой Китти передан антитезой *"**I don't want to die, I want to live.**"*

Заканчивается фрагмент метафорой *"Two little drops that flowed silently, silently towards the dark, eternal sea"*. Эта метафора является характеристикой моря, которому автор присваивает эпитеты *dark* и *eternal*. Однако данная метафора – это всего лишь повторение метафоры, которую мы находим в тексте романа немного раньше. В ней автор называет Китти и Уолтера *"two little drops in that river that flowed silently towards the unknown"*. Повторяя метафору, пусть и в трансформированном виде, автор вновь напоминает о непростых отношениях героев романа. Мы видим связь между этими метафорами, и вторую метафору невозможно понять, не зная первой. Эта метафора еще осложняется повтором – два раза повторяется наречие *silently*.

Данный контекст можно рассматривать как символ полного изменения характера и преображения души Китти. На протяжении нескольких глав автор показывает становление героини, её отказ от обывательского образа жизни и

переход к жизни деятельной (её помощь сёстрам в монастыре во время эпидемии чумы), а также обращение Китти к вере и очищение ее души.

Во второй части романа, в ситуации смерти, Китти мечтает о прощении, она испытывает боль, угрызение совести, ей хочется начать новую жизнь с Уолтером. Но приближается трагический финал, который врывается стуком в дверь в ночи. Предчувствие беды передается повторами: повтором-подхватом лексемы *knocking* и простым контактном повтором лексемы *louder*:

*“She was awakened by loud **knocking**. The **knocking** went on **louder and louder**”.*

В воздухе повисла тревога, ожидание беды, осознание неизбежности трагического финала. Китти охватывает мрачное предчувствие: *“She felt a sudden cold in her heart”.*

Когда Китти узнает, что у ее мужа холера, у нее вырывается крик ужаса. Чувство Китти персонифицировано: *“wail of anguish”.*

Чтобы проститься с умирающим Уолтером, Китти движется по «городу мертвых». Метафорический образ *“city of the dead”* является важным элементом эмоционального фона смерти. Этот город страшен. Улицы пусты и призрачны, и даже лай собак является для Китти потрясением: *“a shock of terror through Kitty’s tortured nerves”.* Чтобы полнее представить душевное состояние героини в этом страшном городе мертвых на пути к ее умирающему мужу автором используются эмотивные лексемы *shock, terror, tortured nerves*, оксюморон *silent emptiness*, а также риторический вопрос, осложненный повтором:

*“... the narrow streets were ghostly in their **silent emptiness** and when on a sudden a dog barked loudly it sent a shock of terror through Kitty's tortured nerves. She did not know where they went. The way seemed endless. **Could they not go faster? Faster. Faster.**”*

Находясь рядом с умирающим Уолтером, она чувствует, что смерть, словно живое существо, находится где-то рядом, сдавливая ее мужа все сильнее и сильнее:

“Walter lay with his eyes closed and in that sombre light his face had the greyness of death”.

Китти думает, что смерть должна примирить его с собой: *“he would die in peace with himself”*. Эмоциональный фон смерти Уолтера выражен автором при помощи яркой метафоры: *“It seemed to her strangely that his soul was a fluttering moth and its wings were heavy with hatred”*. Душа умирающего человека, не сумевшего простить свою жену, представляется Китти порхающим мотыльком, чьи крылья отяжелели от ненависти.

В последнюю минуту Китти увидела, как на глазах у ее мужа выступили слезы. *“Why should that man with his yellow flat face have tears in his eyes?”* задает она вопрос, на который нет ответа. Уолтер умирает, так и не простив жену.

Загадочны последние слова умирающего Уолтера: *“The dog it was that died.”* Данная цитата является заключительными строками стихотворения английского поэта Оливера Голдсмита *“An Elegy on the Death of a Mad Dog”*. Эта элегия рассказывает о человеке и собаке, которые были очень дружны между собой. Однажды собака взбесилась и укусила человека. Всем было ясно, что человек погибает. Но произошло чудо – человек выжил, хотя собака умерла:

*“But soon a wonder came to light,
That shew'd the rogues they lied,
The man recovered of the bite,
The dog it was that dy'd”*

Использованный автором прием называется аллюзией. Точно так же, как является аллюзией и название романа – *“The Painted Veil”*.

Смысл цитируемой цитаты умирающим Уолтером состоит в том, что он отождествляет себя с собакой, укусившей хозяина. Ведь он, как не пытался, но не смог простить изменившую ему Китти.

Автор заканчивает описание смертного часа Уолтера Фейна метафорой, усиливающей эффект смерти: *“A little smoke lost in the air, that was the life of man.”*

Стилистическая конвергенция таких фигур речи, как метафоры, сравнения, эпитеты, инверсии, параллельные конструкции, повторы, создают эмоциональный фон смерти, в результате чего у думающего читателя возникает философская интерпретация произошедшего и описанного С. Моэмом события: ненужность и бессмыслица всех страстей, раздирающих человеческую душу перед лицом великого акта неизбежной для всех смерти.

Но С. Моэм не был бы великим писателем, если закончил свое повествование на этой трагической ноте. Любую смерть, считает он, можно оправдать возрождением новой жизни. Уолтер умирает, но Китти ждет ребенка. И не важно, чей это ребенок – мужа или любовника. Главное, что он есть, и он поможет ей выйти из душевного кризиса. Недаром, еще в монастыре, когда она узнает о своей беременности, одна монахиня читает ей евангельские строки, рассказывающие о посещении ангелом Девы Марии, чтобы сообщить ей радостную весть о скором рождении Христа:

“And then in French, in words that to Kitty sounded unfamiliar and in their precision a trifle cold, she quoted:

‘And the angel came in unto her, and said, Hail full of grace, the Lord is with thee: blessed art thou among women.’ (аллюзия)

The mystery of birth blew through the convent like a little fitful wind playing among the white blossoms of an orchard.” (сравнение)

Последние строки, построенные на сравнении тайны рождения с легким ветерком в саду, символизируют дыхание новой жизни.

Контраст между жизнью и смертью, испытанный Китти, перенесенные страдания делают Китти мудрой, возвышают ее над мелочами человеческих страстей и даже над поруганной любовью.

Китти приезжает в дом, где начиналась ее семейная жизнь. Возвращение переполняет Китти чувствами и воспоминаниями. Описанная С. Моэмом картина глубоко символична, что выражается посредством стилистических выразительных средств и приемов:

*“The house had been left in charge of the head boy and he opened the door for Kitty. It was curious to go into her own house **as though she were a stranger** (метафорическое сравнение). It was **neat and clean**. Everything was in its place, ready for her use, but although the day was **warm and sunny** there was about the **silent** rooms a **chill and desolate** air (эпитеты). The furniture was stiffly arranged, exactly where it should be, and the vases which should have held flowers were in their places; the book which Kitty had **laid face downwards** she did not remember when still **lay face downwards** (параллелизм). It was as though the house had been left empty but a minute before and yet that minute was **fraught with eternity** (метафора) so that you could not imagine that ever again that **house would echo with talk and resound with laughter** (персонификация). On the piano the open music of a foxtrot seemed to wait to be played, but you had a feeling that if you struck the keys no sound would come. **Walter’s room was as tidy as when he was there** (сравнение). On the chest of drawers were two large photographs of Kitty, one in her presentation dress and one in her wedding-gown.”*

Данная сцена символизирует прощание Китти с её прошлой жизнью, в которую больше нет возврата и переход на другую, более высокую ступень жизненного пути.

Последним эпизодом, репрезентирующим ситуацию смерти, является уход из жизни матери Китти. Описание лежавшей в гробу миссис Гарстин соотносится с теми мыслями и чувствами овдовевшей молодой женщины, когда она впервые оказалась в «городе смерти».

*“Mrs. Garstin lay on the bed, her hands folded across her breasts with a meekness which in life she would have had no patience with. With her **strong sharp** features, the cheeks **hollow with suffering** and the temples **sunken**, she looked **handsome** and even **imposing** (эпитеты). **Death had robbed her face of its meanness and left only an impression of character** (персонификация). **She might have been a Roman empress** (сравнение). It was strange to Kitty that of the dead persons she had seen this was the only one who in death seemed to preserve a look as though that clay had been once a habitation of the spirit <...> But when she looked at that hard, **domineering** and **ambitious** woman who lay there so **still** and **silent** with all her **petty** aims (эпитеты) frustrated by death, she was aware of a vague pathos. She had schemed and intrigued all her life and never had she desired anything but what was base and unworthy. Kitty wondered whether perhaps in some other sphere she looked upon her earthly course with consternation.”*

Смерть матери становится «последней каплей», которая примиряет Китти с жизнью. Разрисованная вуаль – символ грез и фантазий – упала с ее глаз. И открылся ей иной мир.

Еще в Гонконге Китти, потрясенную свалившимся на нее горем, начинает преследовать идея смерти как избавления от жизненных проблем:

“She couldn't form any picture of the future: perhaps she would die in childbirth that would be a solution of many difficulties”.

Но теперь у нее иные мысли, в которых нет места смерти:

“I want a girl because I want to bring her up so that she shan't make the mistakes I've made. When I look back upon the girl I was I hate myself. But I never had a chance. I'm going to bring up my daughter so that she's free and can stand on her own feet. I'm not going to bring a child into the world, and love her, and bring her up, just so that some man may want to sleep with her so much that he's willing to provide her with board and lodging for the rest of her life.”

Таким образом, несмотря на все трагические коллизии, происходящие с героями романа С. Моэма “The Painted Veil”, это произведение звучит

жизнеутверждающе. Пережив так много и пройдя через эмоциональное осмысление смысла жизни, Китти отряхивает с ног пепел своей прошлой жизни, ту атмосферу смерти, которая была ее эмоциональным фоном.

“The past was finished; let the dead bury their dead.”

Последняя фраза является аллюзией евангельской цитаты, суть которой заключается в следующем: прошлое следует предать забвению. Так и Китти. Она не хочет вспоминать прошлое, где было так много ошибок и искушений, а собирается идти по жизни другим путем:

“... she could follow... the path those dear nuns at the convent followed so humbly, the path that led to peace.”

Теперь суммируем стилистические приемы лексического и синтаксического характера использованных У.С. Моэмом, проанализировав ситуацию смерти в своем романе “The Painted Veil”.

Как видно из приведенной таблицы ситуация смерти в романе У.С. Моэма “The Painted Veil” представлена большим количеством единиц: 193 единицы против 124-х единиц, которыми представлена ситуация любви. Теперь определим их процентное соотношение (см. *Диаграмму 2*).

Сопоставив стилистические приемы и выразительные средства, которые использует У.С. Моэм для репрезентации смерти в своем романе “The painted Veil”, можно сделать вывод, что английский писатель отдает предпочтение трем средствам: эпитету (39,9%), метафоре (19,6%) и сравнению (14,6%). В этом ничего удивительного нет, поскольку смерть часто мыслится писателями как философская категория, поэтому ее образ должен быть представлен более ярко и образно, чему способствуют эти выразительные средства.

Итак, на основе сравнительно-сопоставительного анализа стилистических приемов и выразительных средств романа У.С. Моэма “The Painted Veil” можно сделать вывод, что английский писатель в своем повествовании в большей степени отводит место для репрезентации ситуации смерти, о чем говорит количество используемых им приемов.

Выводы по ГЛАВЕ II

В ходе лингвостилистического исследования художественного текста был сделан ряд выводов.

1. Рассматривая идиостиль С. Моэма можно сделать вывод, что одним из его важных признаков является метафорическая номинация его произведений, в основе которой лежит аллюзия. При этом между текстом-источником и принимающим текстом лежит связь, которая становится все глубже и глубже по мере развертывания сюжета.

2. С. Моэм использует множество образных языковых средств, которые помогают ему ярко описывать характер персонажа, его чувства и эмоции. Проведенное исследование показывает, что при репрезентации любви в романе преобладают эпитеты (38,8%). Далее следует метафора (19,9%), Третье место по частотности занимает повтор (9,8%).

3. Для того чтобы создать эмоциональный фон смерти автор предпочитает такие приемы как эпитет (39,9%), метафора (19,6%) и сравнение (14,6%), благодаря которым ощущается контраст между жизнью и великим актом неизбежности.

Заключение

Каждое литературное произведение состоит, как правило, из нескольких фабульных линий, называемых сюжетными ситуациями. Но сюжетные ситуации в художественном произведении – это не обыденные ситуации, т.е. такие ситуации, с которыми мы каждый день сталкиваемся в жизни. Писатель чаще всего представляет трагические ситуации, закономерно вытекающие из сущности характеров и положений своих персонажей.

Сюжетная ситуация часто сводится к тому, что человек осознает свою конечность в состояниях на грани жизни и смерти, при трагических поворотах судьбы. Поэтому чаще всего в художественном произведении встречаются ситуации двух пограничных состояний человека – любви и смерти. Именно эти ситуации лежат в основе романа У.С. Моэма “The Painted Veil”.

Английский писатель представляет ситуацию любви и ситуацию смерти, используя при этом лексико-синтаксические выразительные средства и стилистические приемы. Соотношение этих приемов неодинаково.

Через весь роман У.С. Моэма “The Painted Veil” красной нитью проходит ситуация смерти. Для репрезентации этой ситуации писатель использует 14 различных стилистических приемов, общее количество которых 193 единицы. Поскольку именно смерть выступает в качестве эмоциональной темы данного произведения, то это повлияло не только на количественный состав изобразительно-выразительных средств, но и на их выбор.

Их всего арсенала средств английский писатель отдает предпочтение эпитету, метафоре и сравнению, т.к. смерть мыслится им философская категория. А значит, ее образ должен быть представлен более ярко и образно, чему способствуют именно эти выразительные средства.

Что же касается ситуации любви, то в романе У.С. Моэма эта ситуация занимает не так много места. Поскольку для английского писателя любовь –

сильное чувство, то он передает ее посредством эпитетов. Но и любовь в этом произведении окрашена в трагические тона, поэтому любовь так или иначе соприкасается со смертью. Смерть у Моэма вытекает из любви.

Любовь в романе “The Painted Veil” окрашена в трагические тона и сопровождается чувством страха, что не может не сказаться на выборе выразительных средств. Поэтому чаще всего У.С. Моэм использует повторы, характеризуя нервное состояние своих героев. И в то же время поскольку рассказ о любви часто требует иносказания, выраженного образным языком, писатель, репрезентируя ситуацию любви, использует большое количество метафор.

Таким образом, на основе проделанного анализа можно сделать вывод, что любая ситуация в художественном произведении может быть представлена и описана стилистическими средствами языковой выразительности, как это сделал английский писатель У.С. Моэм в своем романе “The Painted Veil”. Те выразительные средства и стилистические приемы, которые мы находим в этом произведении, позволяют более широко представить фабульную линию всего произведения, характеры, мысли и чувства его персонажей, что позволяет раскрыть индивидуально-авторскую художественную картину мира писателя.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания. – СПб.: Наука, 1994. – 153 с.
2. Александров Н.Н. Эстетическая системогенетика как методология анализа композиции художественных произведений. – Тольятти, Издательство «Акцент», 1993. – 67 с.
3. Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – М.: Гелиос, 2004. – 416 с.
4. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – Л.: Просвещение. 1981. – 295 с.
5. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
6. Барина К.В. Авторская ситуативность и композиционно-хронологическая структура романа «Тихий Дон» М.А. Шолохова // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 4. – С. 18 – 23.
7. Белянин В.П. Психолингвистические аспекты художественного текста. – М.: Издательство МГУ, 1988. – 123 с.
8. Белянин В.П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя: Монография. – М.: Генезис, 2006. – 320 с.
9. Беркнер С.С., Вошина О.Е. Проблема сохранения индивидуального стиля автора и стиля произведения в художественном переводе // Вестник ВГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. – № 1. – С. 71 – 73.
10. Болотнова Н.С., Бабенко И.И., Васильева А.А. и др. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль. – Томск, 2001. – 331 с.

11. Бурвикова И. Д. Текст как объект лингвистического исследования в аспекте описания и преподавания русского языка как иностранного // Лингвистические и методические проблемы преподавания русского языка как неродного. – М., 1991. – С. 12 – 14.
12. Валгина Н.С. Теория текста. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
13. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
14. Вошина О.Е. Особенности перевода индивидуально-авторской метафоры С. Моэма // Вестник ВГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2003. – № 2. – С. 60 – 65.
15. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 460 с.
16. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 138 с.
17. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
18. Зырянова Т.В. Композиционные построения в произведениях художественной литературы. Методы анализа и творческого освоения в средней школе. – Тольятти: Акцент, 1996. – 46 с.
19. Кизилова Т.Ю. О специфике аллюзивных заглавий литературных произведений // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. – М.: Диалог-МГУ, 2000. – Вып. 12. – С. 74 – 77.
20. Коваленко А.Г. Художественная конфликтология: Структура и поэтика художественного конфликта в русской литературе XX века.- М.: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2001. – 56 с.
21. Кожевникова К. Об аспектах связности в тексте как целом // Синтаксис текста. – М.: Наука, 1979. – С. 49 – 67.

22. Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: В 3 кн. Кн. 1. – М.: Наука, 1962. – С. 408 – 485.
23. Лосева Л. М. Как строится текст. – М.: Просвещение, 1980. – 94 с.
24. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб: Академический проект, 2002. – 544 с.
25. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14 – 285.
26. Матюшкин А.В. Проблемы интерпретации литературного художественного текста. – Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 2007. – 190 с.
27. Митева Н.В. О синтаксических стилистических приемах // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2001. – Вып. 20. – С. 108 – 110.
28. Мороховский А.Н. и др. Стилистика английского языка. – К.: Высшая школа, 1991. – 272 с.
29. Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. – М.: Наука, 1983. – 211 с.
30. Откупщикова М.И. Синтаксис связного текста. – М.: Издательство Ленинградского ун-та, 1982. 102 с.
31. Пищальникова В.А. Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1984. – 59 с.
32. Подгаецкая И.Ю. Границы индивидуального стиля. // Современные аспекты изучения: теория литературных стилей. – М.: Высш. шк., 1982. – С.32 – 59.
33. Приходько В.К. Выразительные средства языка. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 256 с.
34. Рубцова А.С. Речевое поведение личности в экстремальной ситуации (на материале англоязычной художественной литературы) // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки. – 2012. – № 2. – С.64 – 69.

35. Сериков А.Е. Типичные сюжетные схемы в повествованиях и в жизни // Вестник Самарской Гуманитарной академии. Сер. Философия. Филология. – 2009. – № 2 (6). – С. 60 – 84.
36. Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка. – М.: Астрель, 2000. – 221 с.
37. Сорокин Ю. А. Текст, цельность, связность, эмотивность // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. – М., 1982. – С. 62 – 63.
38. Урнов Д. Судьба обычного работника империи // Maugham W.S. The Painted Veil. – М.: Международные отношения, 1981. – 248 с.
39. Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: AD MARGINEM, 1997. – 452 с.
40. Шелли П. Б. Великий Дух: Стихотворения / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. – М.: ТОО Летопись, 1998. – 411 с.
41. Galperin I.R. Stylistics. – М.: Высшая школа, 1971. – 278 с.
42. Polti G. The thirty-six dramatic situations / translated by Lucile Ray. – Lnd, 1921. – 182 p.
43. Shelley P.B. The Poetical Works. – Lnd: Frederick Warne and Co, 1902. – 665 p.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

1. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 864 с.
2. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Русские словари, 2003. – 191 с.
3. Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 1998. – 576 с.
4. Barnet S., Berman M., Burto W. Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms. Boston : Little, Brown and Com., 1971 . – 394 p.
5. Dictionary of World Literary Terms / Ed. by J.T. Shipley. – London, 1970. — P. 356 — 357.
6. The Longman Dictionary of Poetic Terms / Ed. by J. Myers, M. Simms. – New York; London, 1989. – 238 p.
7. Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur, verbesserte und erweiterte Auflage. – Stuttgart, 1989. – 952 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1. Maugham W. Somerset The Painted Veil. – Vintage, 2001. – 240 p.

Таблица 1

*Лексико-синтаксические стилистические приемы ситуации любви
в романе У.С. Моэма “The Painted Veil”*

№№	Стилистический прием	Примеры
1	Аллюзия	<i>The painted Veil</i>
2	Эллипсис	“ <i>What's the matter?</i> ” - “ <i>Someone just tried the door</i> ”
3	Повтор	<p><i>They stood facing the windows that led out on the verandah. They were shuttered and the shutters were bolted. They saw the white china knob of the handle slowly turn. They had heard no one walk along the verandah.</i></p> <p><i>“Oh, how he’d bored her, bored her, bored her!”</i></p> <p><i>“She was fed up. ‘Fed up’ she repeated trembling with anger ‘Fed up’”.</i></p> <p><i><u>I knew</u> you were silly and frivolous and empty-headed. <u>But I loved you.</u> <u>I knew</u> that your aims and ideals were vulgar and commonplace. <u>But I loved you.</u> <u>I knew</u> that you were second-rate. <u>But I loved you.</u>”</i></p>
4	Метафора	<p><i>It was terrifying to see that silent motion.</i></p> <p><i>She gave him the shadow of a smile.</i></p> <p><i>A sudden gust of fear made the sweat start out in the palms of her hands.</i></p> <p><i>It was as though the woods and the strings of</i></p>

		<p><i>the orchestra played Arcadian melodies and in the bass of the drums softly but with foreboding heat a grim tattoo.</i></p> <p><i>She had that feeling which you describe by saying that someone was walking over your grave.</i></p>
5	Сравнение	<i>She was as white as the sheet</i>
6	Парцелляция	<i>“What makes you think he knows?”- “Everything. His look. The way he talked at dinner.”</i>
7	Эпитет	<p><i>The more Townsend talked the more buoyant he became. His blue eyes sparkled and he was once more his gay and jovial self. He irradiated an encouraging confidence.</i></p> <p><i>If he had not said charming things to her his eyes, warm with admiration, would have betrayed him. His ease was delightful.</i></p>
8	Персонификация	<p><i>She gave a little laugh, a laugh of happy love and of triumph.</i></p> <p><i>Blind wrath, driving out fear, arose in her heart: it seemed to choke her</i></p>
9	Риторический вопрос	<p><i>Why hadn't he said anything?</i></p> <p><i>Was it really because, though angry and hurt, he loved her so much that he was afraid she would leave him?</i></p>
10	Оксюморон	<i>His face had a sort of black pallor which suddenly terrified her.</i>
11	Умолчание	<i>‘It’s a scrape we’ve got into, but we shall get</i>

		<i>out of it. It's not...'</i>
12	Антитеза	<i>"To me our love was everything and you were my whole life. It is not very pleasant to realize that to you it was only an episode."</i>
13	Идиомы	<i>If it was raining and she said: 'It's raining cats and dogs'</i>

Таблица 2

Количественное соотношение стилистических приемов ситуации любви в романе У.С. Моэма "The Painted Veil"

Прием	Количество
Аллюзия	1
Риторический вопрос	8
Персонификация	3
Эпитет	48
Оксюморон	3
Сравнение	9
Повтор	12
Идиома	3
Антитеза	2
Метафора	21
Умолчание	6
Парцелляция	4
Эллипсис	4
Общее количество	124

*Лексико-синтаксические стилистические приемы ситуации любви
в романе У.С. Моэма "The Painted Veil" (в %)*

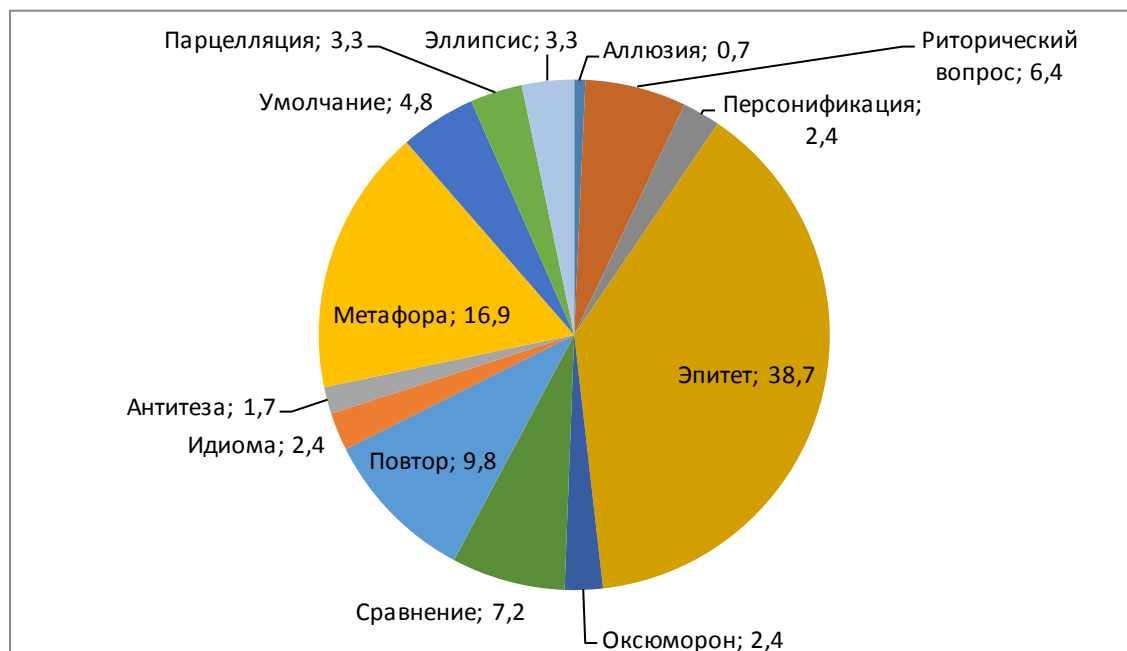


Таблица 3

*Лексико-синтаксические стилистические приемы ситуации смерти
в романе У.С. Моэма "The Painted Veil"*

№№	Стилистический прием	Примеры
1	Аллюзия	<i>The dog it was that died.</i> <i>The past was finished; let the dead bury their dead.</i>
2	Повтор	<i>She was awakened by loud knocking. The knocking went on louder and louder.</i>
3	Метафора	<i>She had never felt so light of heart and it seemed to her as though her body were a shell that lay at her feet and she pure spirit.</i>

		<i>“a city of the dead ... passers-by ... ghosts, city lay gasping like a man, whose life is being throttled out of him by a maniac's hands in the dark clutch of the pestilence”.</i>
4	Сравнение	<i>The people are dying like flies She took it as the believer takes in his mouth the wafer which is God It was curious to go into her own house as though she were a stranger</i>
5	Эпитет	<i>It was too airy, fantastic, and unsubstantial to be the work of human hands. But suddenly from that white cloud a tall, grim, and massive bastion emerged.</i>
6	Персонификация	<i>She was passing a grove of bamboos and they leaned over the causeway strangely as if they would detain her; though the summer evening was windless their narrow green leaves shivered a little ... There, so short a way from them the grey city lay in terror; and death, sudden and ruthless, hurried through tortuous streets.</i>
7	Риторический вопрос	<i>He was looking at Walter and she saw that his eyes were wet with tears. It gave her a pang. Why should that man with his yellow flat face have tears in his eyes? It exasperated her.</i>

8	Параллелизм	<i>I feel like someone who's lived all his life by a duck-pond and suddenly is shown the sea <...> I feel like one of those old sailors who set sail for undiscovered seas. But don't you see it'll kill me? Don't you know he's taking me there because he knows it'll kill me?</i>
9	Антитеза	<i>"I don't want to die, I want to live."</i>
10	Номинативные предложения	<i>Suicide.</i>
11	Восклицательные предложения	<i>Supposing you died!</i>
12	Стилистическая тавтология	<i>It towered, the stronghold of a cruel and barbaric race, over the river...</i>
13	Инверсия	<i>Huge they seemed and you could make out no pattern...</i>
14	Оксюморон	<i>... the narrow streets were ghostly in their silent emptiness...</i>

Таблица 4

Количественное соотношение стилистических приемов ситуации смерти в романе У.С. Моэма "The Painted Veil"

Прием	Количество
Аллюзия	4
Сравнение	28
Эпитет	77
Номинативные предложения	3

Восклицательные/ побудительные предложения	4
Риторический вопрос	5
Параллелизм	5
Оксюморон	3
Персонификация	15
Метафора	39
Тавтология	1
Инверсия	4
Антитеза	1
Повтор	4
Общее количество	193

Диаграмма 2

*Лексико-синтаксические стилистические приемы ситуации смерти
в романе У.С. Моэма “The Painted Veil” (в %)*

