

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

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И  
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ  
КОММУНИКАЦИИ

**ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В  
РОМАНЕ ДЖ. Д. СЕЛИНДЖЕРА «НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ»**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки 45.03.02 Лингвистика  
очной формы обучения, группы 04001402  
Меджидовой Асият Мухтаровны

Научный руководитель:  
канд.филол.наук, доцент  
В.А. Кузьмичева

БЕЛГОРОД, 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава I. Анализ языковых средств эмоциональной выразительности, роль корпусной стилистики в лингвистическом анализе художественной литературы.....</b>	<b>5</b>
1.1. Языковые средства эмоциональной выразительности: анализ отдельных понятий, лексические особенности разговорного стиля речи в художественной литературе.....	5
1.2. Корпусный анализ содержания художественной литературы, идейно-тематические особенности романа.....	19
<b>Выводы по Главе I.....</b>	<b>22</b>
<b>Глава II. Языковые средства эмоциональной выразительности в романе «Над пропастью во ржи».....</b>	<b>24</b>
2.1. Общая характеристика стилистических особенностей романа.....	24
2.2. Семантическая просодия имён собственных как способ выражения эмоций через ассоциации.....	36
2.3. Локально-текстуальные кластеры, голос Холдена Колфилда.....	43
<b>Выводы по Главе II.....</b>	<b>48</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>49</b>
<b>Список источников.....</b>	<b>51</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Роман «Над пропастью во ржи» по-прежнему является мировым бестселлером, несмотря на то что он так и не был экранизирован. Это кажется очень странным, ведь очевидно, что данное литературное произведение представляет большой соблазн для кино. Дело в том, что ещё в пятидесятых сам Сэлинджер наложил запрет на экранизацию своего самого известного романа. Стоит разобраться, каким образом это произведение сумело сохранить свою **актуальность**, не имея подкрепления в виде кинокартины, в которой уважаемый актёр с внешностью интеллигента сыграл бы роль обожаемого многими Холдена Колфилда. Иногда мы обращаем мало внимания на язык литературного произведения и судим о его качестве, основываясь исключительно на описанных в нём действиях. Читатель может оценить литературное произведение, которое воссоздает конфликты лишь через собственный сюжет, например, как в «Великом Гэтсби». Финальная сцена автомобильной аварии с летальным исходом, которая произошла по вине не самого Гэтсби, ведь это не он был за рулём своей машины, вызывает поистине бурные эмоции. А в недавно вышедшей экранизации данный фрагмент обыгран ещё более ярко и драматично за счёт современных спецэффектов. Таким образом, в нашем мире, пропитанном навязчивыми кинообразами, необходимо побороться за то, чтобы человек оценивал качество книги, исходя не только из самого сюжета, но и из языка, который использует автор. Кстати говоря, сам Холден жил в мире, перенасыщенном кинообразами и был этим очень недоволен.

Что бы ни испытывал Холден, свои эмоции он всегда выражает очень бурно, не стесняясь при этом в выражениях, что является одной из причин, почему данный роман является уникальным с точки зрения стилистики.

**Объект исследования** — текст произведения романа «Над пропастью во ржи» и его элементы, через которые выражаются эмоции главного героя.

**Предмет исследования** – понятие эмоциональности и способы её выражения в рамках рассматриваемого литературного произведения.

**Цель исследования** – изучить и проанализировать особенности языковых средств эмоциональной выразительности в романе.

**Задачи исследования:**

1. Дать определение языковым средствам эмоциональной выразительности (гипербола, ирония, лексические повторы, сленгизмы и вульгаризмы), наиболее часто встречающимся в тексте романа.

2. Ознакомиться с сутью такого междисциплинарного подхода к лингвистическому анализу текста, как корпусная стилистика.

3. Обозначить и проанализировать идейно-тематические особенности романа.

4. Выделить основные языковые средства эмоциональной выразительности и сделать выводы об эффекте, который они приносят в произведение с точки зрения стилистики и характеристики главного героя.

**Методы исследования:** теоретический анализ литературы по проблеме исследования, анализ практического опыта учёных, метод сплошной выборки, корпусный метод, контекстуальный анализ.

**Теоретической основой** работы послужили труды И.В. Арнольд, А.Н. Мороховского, Ю.М. Скребнева, М. Мальберг.

**Структура работы.** Работа состоит из Введения, двух Глав, Заключения, Списка источников. Во введении представлен основной категориальный аппарат исследования. В первой Главе представлены такие понятия как гипербола, ирония, лексические и синтаксические повторы, сленгизмы и вульгаризмы, раскрыты идейно-тематические особенности романа. Во второй Главе проведена аналитическая работа по обобщению практического опыта анализа языковых средств выразительности произведения. В Заключении сделаны основные выводы по результатам исследования. Список литературы представлен 56 источниками.

## **Глава I. Анализ языковых средств эмоциональной выразительности, роль корпусной стилистики в лингвистическом анализе художественной литературы**

### **1.1. Языковые средства эмоциональной выразительности: анализ отдельных понятий, лексические особенности разговорного стиля речи в художественной литературе**

В художественной литературе можно встретить огромное множество средств выразительности, которые выполняют различные функции. Рассмотренные далее стилистические приёмы часто можно обнаружить в тексте романа «Над пропастью во ржи», но для начала следует обозначить их общую природу, не основываясь на текст произведения.

Одним из часто встречающихся в романе средств является гипербола, представляющая собой стилистический приём, основанный на преувеличении, которое не должно восприниматься буквально. Данное средство выражает эмоциональное отношение говорящего к определенному предмету или явлению. Гиперболическое преувеличение состоит в связи денотативного и эмоционального значения слова или выражения (Lehtsalu, 1973: 38).

Но не каждое преувеличение стоит расценивать как стилистический приём. Преувеличения, используемые в разговорной речи под воздействием какой-либо эмоции, в основном представляют собой шаблонные фразы, которые, как правило, не создают в воображении слушающего какого-либо образа. Например:

*“Haven't seen you for ages!”* (Galsworthy, 2011: 67)

*““I'm dying to see what my second one is,” cried Gudrun”* (Lawrence, 2006: 458)

Преувеличения подобного типа называются лингвистическими гиперболами. В лингвистической гиперболе эмоциональное значение

становится превалирующим, практически полностью затмевая денотативное значение. Но в то же время нельзя сказать, что любая использованная в разговорной речи гипербола автоматически теряет свою образность. Иногда говорящий может использовать обычную или же относительно шаблонную гиперболу, которая ещё не полностью лишилась собственной выразительности. Например:

*I ought to be shot for not recognizing it.* (Cronin, 2008: 74)

*My mother was shocked to the marrow of her bones by the thought that I should become for years what seemed to her nothing but a manual worker.* (Snow, 2010: 89).

Также гипербола часто используется для количественного преувеличения. Например:

– *Do you think we have anything to say to one another?*

– *Volumes.* (Maugham, 2009: 202)

– *You'll find they make quite good bedroom slippers.*

– *Are they too big for her?*

– *Miles.* (Maugham, 2009: 97)

*“And we've bag-loads of room.”* (Cronin, 2008: 256)

– *I don't know any of my relations. Are there many?*

– *Tons...* (Galsworthy, 2011: 124)

Однако иногда можно встретить случаи употребления гиперболы в описательных целях. Например:

*What I suffer in that way no tongue can tell.* (Jerome, 1999: 43)

В качестве стилистического приёма гипербола в художественной литературе может быть выражена целым абзацем, предоставляя описание действительности с определенной долей преувеличения. Например:

*“We had taken up an oil-stove once, but 'never again'. It had been like living in an oil-shop that week. ...We kept it in the nose of the boat, and, from there, it oozed down to the rudder, impregnating the whole boat and everything in it on its way, and*

*it oozed over the river, and saturated the scenery and spoilt the atmosphere. Sometimes a westerly oily wind blew, and at other times an easterly oily wind, and sometimes it blew a northerly oily wind, and maybe a southerly oily wind; but whether it came from the Arctic snows, or was raised in the waste of the desert sands, it came alike to us laden with the fragrance of paraffin oil. And that oil oozed up and ruined the sunset; and as for the moonbeams, they positively reeked of paraffin.*"  
(Jerome, 1999: 103)

Гипербола – нередко встречающееся в поэзии явление. Например:

*"Dissolve, thick cloud, and rain; that I say.*

*The gods themselves do weep!"*

(Shakespeare, 2011: 56)

Также часто эффект преувеличения создается за счёт нескольких следующих друг за другом гипербол. Например:

*"So it is not with me as with that nurse*

*Stirred by a painted beauty to his verse*

*Who heavens itself for ornament doth use*

*And every fair with his fair doth rehearse,*

*Making a couplement of proud compare,*

*With sun and moon, with earth on the sea's rich rare gems,*

*With April's first-born flowers, and all things,*

*That heaven's air in this huge rondure hems."*

(Shakespeare, 2011: 33)

Гиперболического эффекта можно добиться, используя другие стилистические приёмы, например, с помощью сравнений:

*"His mind began to move like lightning."*

*"She was as graceful as a meridian of longitude."* (Leacock, 2013: 110)

Гиперболические метафоры также представляют нередкое явление. Например:

*“They chase around barefoot to get the dew on their feet. They hunt for ozone.”* (Leacock, 2013: 79)

*“Gradually he was becoming acclimatized to this strange town, - primitive and isolated, entombed by the mountains.”* (Cronin, 2008: 246)

Гиперболу можно найти в приёмах, основанных на повторении. Например:

*“In one year humanity made enough suits to last for ever and ever.”* (Leacock, 2013: 65)

*“I only learned at dinner time that they had come to town, or I'd have been out there days ago - days ago.”* (Leacock, 2013: 93)

Ирония же представляет собой фигуру речи, суть которой заключается в том, что буквальное значение слова или выражения вытесняется противоположным, но не полностью. Явление иронии как раз основано на столкновении двух противоположных значений: денотативного и контекстуального. Стилистический эффект иронии достигается за счёт того, что контекстуальное значение не занимает место денотативного, а становится его частью, таким образом подчеркивая противоречие обозначенного феномена (Арнольд, 2002: 103).

Выражаясь конкретнее и воспринимая рассматриваемое явление в более узком смысле, ирония подразумевает использование позитивной оценки в то время, как, по правде говоря, она должна быть отрицательной. Например:

*“It had sold within a week – that desirable residence, in the shadow of whose perfection a man and a woman had eaten their hearts out.”* (Galsworthy, 2011: 228)

*“Oliver cried lustily. If he could have known that he was an orphan, left to the tender mercies of churchwardens and overseers, perhaps he would have cried the louder.”* (Dickens, 2011: 16)

– *Perhaps you had a grand passion*

– *Yes – if you want to know – and much good it did me.* (Galsworthy, 2011: 68)

– *I hope he breaks his leg.*



– *That's dear of you.* (O'Hara, 2001: 309)

К тому же простая антифразисная ирония может быть выражена серией слов, бувальное значения которых стоит заменять противоположным. Например:

*“In great families, when an advantageous place cannot be obtained ... for the young man who is grown up, it is a very general custom to send him to sea. The board, in imitation of so wise and salutary an example, took counsel together on the expediency of shipping off Oliver Twist in some small trading vessel bound to a good unhealthy port. This suggested itself as the very best thing that could possibly be done with him, the probability being, that skipper would flog him to death”* (Dickens, 2011: 18).

Нередко текст эпиграмм основан на приёме иронии. Например:

*“Here lieth the worthy warrior  
Who never blooded sword  
Here lieth the noble councillor  
Who never held his word.”*

(Erickson, 2007: 50)

В более же широком смысле иронию следует понимать, основываясь на целом утверждении, которое может иметь положительное, нейтральное или отрицательное значение. Например:

*“The members of this board were very sage, deep philosophical men; and when they came to turn their attention to the workhouse, they found out at once, what ordinary folks would never have discovered - the poor people liked it! It was a regular place of public entertainment for the poorer classes; a tavern where there was nothing to pay; a public breakfast, dinner, – tea and supper all the year round; a brick and mortar elysium, where it was all play and no work.”* (Dickens, 2011: 11)

Иногда суть отдельных примеров иронии можно понять из более широкого контекста, ознакомившись с содержанием художественной книги, как в случае с ироничным отношением Теккереля к Бекки Шарп из его романа

«Ярмарка тщеславия», или с тем, как Оскар Уайльд описал Миллера в сказке «Преданный друг».

Кроме того, связь денотативного и контекстуального значений также может быть основана на противопоставлении стилей повествования. Элементы поэтического языка или возвышенного стиля речи выполняют функцию иронии, если они используются в разговорной речи. Например:

*“These vulgar weeds were about to be dismissed to the dust-heap by the great officials of the household” (great officials - servants) (Meredith, 2010: 34)*

*“After we parted, Dinny, who should appear but the man of wrath himself.” (Galsworthy, 2011: 167)*

Ирония часто используется в разговорной речи, и на неё обычно делается акцент посредством интонации. В научном стиле ирония используется редко, правда, за исключением тех случаев, в которых научная работа носит полемический характер. За счёт собственной функции выражения субъективной оценки говорящего ирония – нередкое явление для публицистического стиля и художественных произведений (Мороховский, 1984: 27).

Также существует множество средств основанных, на повторении. Первым обозначенным приёмом, принадлежащему к данной группе, будет повтор, который представляет собой стилистический приём, подразумевающий под собой повторение одного и того же слова или выражения с целью придания высказыванию большей выразительности. Повторы можно подразделить на два вида: лексические и синтаксические (Ильиш, 1971: 125).

Лексические повторы включают в себе повторение отдельных слов или добавление нескольких синонимов, относящихся к обозначенному изначально слову. В случае простого лексического повтора речь идёт о повторении одного и того же члена предложения или самого предложения. Подлежащее, сказуемое, дополнение и т.д. может повторяться для того, чтобы подчеркнуть определенную информацию. Стилистическая функция такого повтора в значительной степени опирается на лексическое общепринятое и

контекстуальное значение повторяемого слова, что может выражать монотонность. Например:

*“Months and months of that sort of thing”* (Anderson, 2008: 16)

*“He began to produce bottles - little fat bottles containing powders, small and slender bottles containing coloured and white fluids, fluted blue bottles labeled poison, bottles with round bodies and slender necks, large green bottles, large white glass bottles» bottles with glass stoppers and frosted labels, bottles with fine corks, bottles with lungs, bottles with wooden caps, wine bottles, salad oil bottles”* (Wells, 2011: 88)

*“And to those new-comers all that had been said in gossip had to be repeated and repeated: the same questions, the same answers, the same exclamations, the same proverbial philosophy, the same prophecies recurred in all parts of the Square with an uncanny iterance.”* (Bennett, 2005: 208)

Также лексические повторы могут использоваться для придания эмоции большей выразительности. Например:

*“Oh, money, money, money! What a thing it was to have.”* (Dreiser, 2009: 167)

*“The wind, the wind. It is frightful to be here in the room by herself.”* (Mansfield, 2010: 82)

*“How could they rise to such bilge? But they did, they did, they did.”* (Aldington, 2013: 176)

Простой лексический повтор может комбинироваться с многосоюзием. Например:

*“It was as if she drew a glittering rope of knowledge out of darkness, drew and drew and drew it out of the fathomless depth of the past.”* (Lawrence, 2006: 458)

Также существует синонимический лексический повтор. Данный приём состоит в повторении одного и того же понятия посредством использования различных синонимов. Например:

*“A horrible despair, and at the same time a sense of release, liberation, came over Hermione.”* (Lawrence, 2006: 78)

*“They enriched me as much as my hope, my anticipation of transfiguring love.”* (Snow, 2010: 101)

*“It was a lack of robust self, she had no natural sufficiency, there was a terrible void, a lack, a deficiency of being within her.”* (Lawrence, 2006: 489)

Вследствие своей яркой эмоциональной окраски синонимический повтор является одним из излюбленных приёмов в детской литературе. Например:

*“He found one single, solitary, shipwrecked Mariner.”* (Kipling, 2010: 37)

*“This befell and behappened and became and was, o my Best Beloved, when the tame animals were wild.”* (Kipling, 2010: 56)

*“Then the Elephant's Child put his head down close to the Crocodile's musky tusky mouth.”* (Kipling, 2010: 97)

Синтаксические же повторы включают в себя анафору, эпифору, анадиплосис и фрейминг. Анафора – приём, основанный на повторении слова или выражения в начале двух или более следующих друг за другом частей сложного предложения, отдельных предложений или же строк. Анафора придает особый ритм празаическому высказыванию, тем самым приближая его к поэзии. Данный прием также позволяет поставить эмоциональный акцент в пределах высказывания. Например:

*“Perhaps he suffered, perhaps he hated, perhaps he lived by cruelty alone.”* (Maurier, 2012: 302)

Иногда анафора может создавать ощущение, что описываемые события следуют друг за другом с минимальным временным промежутком. Например:

*“Here is my Tegumai with his arm broken, here is a spear sticking into his back, here is a man with a spear ready to throw, here is another man throwing a spear from a Cave, and here are a whole pack of people.”* (Kipling, 2010: 127)

Анафора может служить для того, чтобы сделать акцент на навязчивости формулируемых мыслей, в которых заключается определенное желание, в некоторой степени граничащее с наваждением. Например:

*“He wanted them (clouds) – he wanted them alone - he wanted to leave himself and be identified with them.”* (Lawrence, 2006: 87)

*“And I want to eat at a table with my own silver and I want candles. And I want my own tea and I want it to be strong and I want to brush my hair out in front of a mirror and I want a Kitty and I want some new clothes.”* (Hemingway, 2010: 25)

*“So much to see, so much to experience, so much to achieve, so much to be and do!”* (Aldington, 2013: 44)

Эпифора заключает в себе повтор слов в конце в следующих друг за другом частях сложного предложения или же самостоятельных предложений содержащих в себе хотя бы относительно законченную мысль. Данное средство противопоставлено анафоре по своей синтаксической природе. Даже в большей степени, чем анафора, эпифора придает прозе особый ритм посредством добавления одинаковых окончаний в отрезках речи. Эпифора может использоваться для того, чтобы акцентировать внимание слушающего или читающего на конечной части высказывания. Например:

*“For Mrs. Carlton it had been years. For Linda it had been years.”* (Cusack, 2012: 205)

Так же, как и анафора, эпифора может создать впечатление присутствия у говорящего некоего наваждения. Например:

*“Is life vain, beauty vain, love vain, hope vain, happiness vain?”* (Aldington, 2013: 96)

Иногда эпифора употребляется автором для достижения юмористического или иронического эффекта. Например:

*“The clerks rattle me. The wickets .rattle me; The sight of money rattles me; Everything rattles me.”* (Leacock, 2013: 94)

*“A gentleman and a lady.., who asked her to give up all her pals, and Monks first, which she did – and to describe him, which she did - and to tell them what house it was that we met at, and to go, which she did – and where it could be best watched from, which she did – and what time the people went there, which she did.”* (Dickens, 2011: 121)

Из-за собственной ритмичности эпифора – одно из излюбленных средств, используемых в детской литературе. Например:

*“The Dog was wild, and the Horse was wild, and the Cow was wild and the Sheep was wild, and the Pig was wild. - as wild as wild could be.”* (Kipling, 2010: 29)

Анадиплосис – приём, основанный на повторении определенного слова или выражения из первой части сложного предложения в начале следующей части этого же предложения. Анадиплосис используется, чтобы сделать акцент на самой важной по замыслу автору части высказывания. Например:

*“To Jan it was as though a curtain had been raised in her mind - a curtain which revealed vistas from which she recoiled in horror.”* (Cusack, 2012: 65)

*“For the first time her lips were not cool, shut and sisterly, hut warm and open and delicious – the lips of an accomplice.”* (Aldington, 2013: 67)

Фрейминг – повтор, в котором слово или фраза, стоящие в начале высказывания, повторяются в конце предложения или смысловой группы. Нередко случаи употребеления фрейминга можно обнаружить в длинных абзацах, где начальное слово или начальная фраза повторяется в конце этого же абзаца. Стилистическая функция фрейминга заключается в том, чтобы обратить внимание слушающего или читающего на идею, выраженную повторяющимся фрагментом в рамках высказывания (Лагута, 2000: 53).

Примеры фрейминга:

*“To be hanged by the neck till he was dead – that was the end. To be hanged by the neck till he was dead”* (Dickens, 2011: 402)

*“He couldn't spy on her. If she wanted to keep things from him - she must; he could not spy on her.”* (Galsworthy, 2013: 624)

В английском фрейминг часто комбинируется с инверсией. Например:

*“On pressed the people from the front – on, on, on...”* (Dickens, 2011: 350)

Следующий блок языковых средств эмоциональной выразительности будет включать в себя сленгизмы и вульгаризмы. Что касается сленговых оборотов, в большинстве своём они представляют собой исключительно разговорные выражения, имеющие юмористическую, эмоциональную или вульгарную коннотацию. Также нельзя сказать, что данное стилистическое явление вписывается в общепринятые литературные рамки (Скребнев, 2003: 68).

В своё время проблема сленга вызвала много противоречивых мнений среди специалистов. Выдвигались разные версии насчёт того, как стоит относиться к сленгу, насчет природы этого явления, признаков, которые отличали бы сленг от других видов специфических лексических групп вроде жаргона или аргю. Суть всех разногласий заключалась в том, что слова и выражения, входящие в данный разряд, всегда либо плавно переходили в литературный английский язык, либо вовсе выходили из употребления. Период существования большинства сленговых выражений быстротечен. Одно выражение вытесняется другим, приобретшим к определенному моменту большую популярность. Однако можно столкнуться и с исключениями, которые сумели закрепить за собой место в английском языке на очень внушительный срок, однако они никогда не имели положительной коннотации. Таким образом, первые случаи употребления таких слов как *“booze”* (выпивка), *“blow”* (хвастаться), *“bones”* (игральные кости), прослеживаются в четырнадцатом веке, *“to grease”* (давать взятку) и *“grub”* (еда, корм) использовались еще в семнадцатом веке (Скребнев, 2003: 69).

Сленг зародился достаточно давно. На заре своего возникновения он употреблялся исключительно в грубой коннотации. Среди разнообразия

способов образования для сленга наиболее характерна трансформация значения, которая может иметь как метафорический, так и метонимический подтекст. Например: “*mental yawn*” (скучный собеседник), “*blood wagon*” (карета скорой помощи), “*dry file*” (флегматичный человек), “*to soft-soap*” (упрашивать с помощью лести), “*to blow away*” (исчезать).

Также сленг может иметь гиперболическую природу происхождения. Например: “*to talk an arm off smb*” (заболтать), “*all-fired*” (очень; употребляется с прилагательным).

Сленговые выражения образуются посредством конверсии, т.е., переходом слова из одной части речи в другую. Например: “*peck*” (еда; образовано от слова клевать – “*to peck*”); посредством деривации, т.е., прибавления суффиксов вроде “*-er*”, “*-ee*”: “*kidder*” (шутник, шут), “*goner*” (кто-то, кто обречен на гибель или уже погиб), “*hummer*” (человек, очень достойный уважительного отношения).

Нередко встречается такое явление, как апокопа, которое фактически обозначает усечение одной или нескольких последних букв слова. Например: “*beaut*” (*beauty*), “*biz*” (*business*), “*frat*” (*fraternity*; студенческое братство).

Как способ образования можно выделить аббревиацию, что широко распространено в молодежной среде. Например: *ASAP* – *as soon as possible*, *PDA* – *public display affection*, *AFK* – *away from keyboard*, *IMHO* – *in my humble opinion*.

Также иногда можно стать свидетелем такого приёма, как сращение. Например: “*shamateur*” состоит из слов “*sham*” (мошенничество, притворство) и “*amateur*” (любитель, дилетант), т.е., неумелый обманщик, “*stinkodora*” состоит из слов “*stink*” (вонять), “*odour*” (запах, аромат), т.е. дешевая некачественная сигарета (Lehtsalu, 1973: 105).

Сленговый феномен получает свое выражение в тенденции к использованию рифмы, ассонанса и аллитерации. Например: “*apples and pears*”



(*stairs*), “*artful dodger*” (*lodger*), “*trouble and strife*” (*wife*). Конкретно данное явление имеет связь с лондонским сленгом кокни.

Одной из выдающихся черт сленга является огромное количество синонимов, которые включают в себя экспрессивные и в большинстве случаев ироничные выражения для тех понятий, которые часто находятся в центре человеческого внимания. Таким образом, можно выделить множество синонимов к слову “*drunk*”. Например: “*sizzled*”, “*tiddly*”, “*screwed*”, “*out the road*”, “*snuffed*”. Стоит обратить внимание на синонимичные выражения, означающие состояние сумасшествия. Например: “*to be a crackpot*”, “*to go off one’s loaf*”, “*to go crackers*”.

Стилистическая функция сленга, которую он выполняет в художественном повествовании, заключается в том, чтобы дать эмоциональную оценку предмету или событию. Часто эта оценка заключается в непринужденной насмешке над чем-либо. Но самой главной стилистической функцией сленга в художественной литературе является обозначение особенностей характера персонажей, выводы о которых читатель часто делает на основе вокабуляра, который эти персонажи используют.

Большинство специалистов рассматривают вульгаризмы как слова и выражения, используемые в разговорной речи сниженного стилистического тона или в грубой речи.

Актуальным будет обозначить различия между лексическими и стилистическими вульгаризмами. Лексические вульгаризмы – слова, которые обычно можно заменить эвфемизмами или научными терминами. Стилистическими же вульгаризмами являются слова и выражения эмоциональная коннотация которых не подразумевает чего-то непристойного или грубого, но в силу своей яркой стилистической окраски они используются для того, чтобы подчеркнуть пренебрежительное или даже презрительное отношение говорящего к конкретному явлению или предмету (Арнольд, 2002: 11).

Использование стилистических вульгаризмов в большинстве случаев ограничено репликами персонажей художественных произведений. Обычно они употребляются, чтобы подчеркнуть такие черты, как грубость человека или его необразованность. Например:

*“I think they are a pack of flatheads (дураку) for not keeping the palace themselves.”* (Twain, 2010: 30)

*“Shut your head dead (stop arguing) and let Tom go on!”* (Twain, 2010: 47).

Вследствие своей эмоциональной окраски и выполняемой стилистической функции такие бранные слова, как, например, *“bloody”, “goddam”, “dogged”* также считаются вульгаризмами. Ср.:

*“Dogg’d if I don’t.”* (Twain, 2010: 78); *dogg’d – I’ll be damned.*

Также вульгаризмы иногда используются в авторском повествовании для достижения юмористического эффекта:

*“Every intelligent reader knows that Mr. Cactus is going to get a crack on the cocoanut (head).”* (Leacock, 89: 41).

Что касается лексических особенностей разговорного стиля речи, в нашей повседневной жизни мы не так осторожно и тщательно подбираем слова, как, к примеру, мы бы делали это для публичного выступления или научной работы, но разговорный стиль речи можно найти не только в повседневной жизни, но и в художественной литературе. Как правило, разговорный лексикон не так разнообразен. Часто одни и те же слова используются в различных контекстах, в следствие чего они приобретают очень обобщенное значение. Например: *“job”, “business”, “affair”, “thing”, “way”*. Ср.:

*“Shall we stop and have a look at the Memorial affair they made such a fuss about?”* (Galsworthy, 2011: 223)

В разговорном стиле регулярно используются глаголы *“be”, “do”, “get”, “go”, “fix”, “have”, “make”, “put”, “take”*. Однако употребляются они также в более обобщенном значении. Например:

*“Now you have me!”* (Wells, 2011: 81), *have – understand.*

Разговорный английский эмоционален. Денотативное значение слова часто вытесняется эмоциональной составляющей, которую в свою реплику вкладывает сам говорящий. Обычно эти слова выглядят, как обычные междометия, но образованы они от других частей речи. Например: “*Bother!*”, “*Boy!*”, “*Come!*” “*Hark!*”, “*Hear, hear!*”, “*Hell!*”, “*Nonsense!*” Ср.:

*Nonsense, boy – you’re no different from the rest of them* (Hawtorne, 2015: 13).

Что касается качественных прилагательных, существует группа слов, которые утратили своё денотативное значение и сохранили лишь функцию отражения эмоции. Нередко некоторые из них выступают в роли интенсификаторов. Например: “*cute*”, “*fabulous*”, “*lousy*”, “*terrific*”, “*rotten*”, “*swell*”, “*stunning*”, “*dead*”. Ср.:

*“I’m dead positive,” I said violently.* (Cronin, 2008: 393).

Некоторые из вышеупомянутых слов служат лишь для того, чтобы указать на силу эмоции без уточнения её характера. Часто можно встретить обособленную группу наречий, которые так же, как вышеупомянутые качественные прилагательные, утратили своё денотативное значение и сохранили лишь функцию передачи эмоции. Их также стоит отнести к категории интенсификаторов. Например: “*awfully*”, “*terribly*”, “*terrifically*”. Ср.:

*“‘I’m awfully sorry I upset you, Mrs. Povey,’ said Matthew, when the cab moved on.”* (Bennett, 2005: 182).

## **1.2. Корпусный анализ содержания художественной литературы, идейно-тематические особенности романа**

Среди огромного множества критических подходов к художественной литературе часто лингвистическому анализу не уделяется должного внимания. Корпусная стилистика, находящаяся на стыке корпусной лингвистики и

стилистики художественного текста, обеспечивает нас возможностью исследования новых граней художественного текста, используя систематический способ изучения имеющихся данных. Выступая в качестве междисциплинарного подхода, корпусная стилистика сочетает в себе интерпретацию художественного текста и его лингвистический анализ. Также она помогает определить значения и особенности структуры данных, которые нельзя выявить, основываясь лишь на собственной интуиции. Помимо качественного обновления традиционного критического подхода к литературе корпусная стилистика предоставляет возможность расшифровки элементов произведения, которым раньше уделялось не так много внимания, с использованием лингвистических моделей. То есть, главная цель корпусной стилистики как дисциплины – изучить то, каким образом значение зашифровано в языке произведения и разработать различные технические методики для того, чтобы расшифровывать эти значения (Burke, 2014: 379).

Методология корпусной стилистики используется для того, чтобы изучить то, как автор произведения связан со своей работой, то какой эффект придаёт выбранный стиль речи и то, каким способом осуществляется характеристика персонажей, без использования статистики и цифровых данных. Несмотря на то, что корпусная стилистика является количественной дисциплиной, она далеко не исключает взаимодействия с качественными характеристиками произведения. По словам Микелы Мальберг, ученого-лингвиста из Бирмингемского университета, помимо предоставления количественных данных для лингвистического анализа благодаря исследованиям, проведенным в рамках корпусной стилистики, были выявлены новые категории описания таких лингвистических феноменов, как локально-текстуальные кластеры, семантическая просодия и ключевые слова отдельно взятого произведения (Mahlberg, 2007: 6).

Роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи» затрагивает актуальные по сей день темы. Импульсивный протагонист произведения Холден Колфилд

испытывает ярко выраженный скептицизм, иногда сдобренный отвращением, по отношению к канонам, по которым жило на тот момент (50-е гг. XX в.) подавляющее большинство людей. Ср.:

“...you just saw a man and a girl crossing a street, with their arms around each other's waists and all, or a bunch of hoodlummy-looking guys and their dates, all of them laughing like hyenas at something you could bet wasn't funny.” (Salinger, 2015: 77)

Презрительное отношение Холдена к ортодоксальным и твердо закрепившимся традициям характеризует его как отброса общества, которому доставляет неподдельное удовольствие игнорировать законы, предписанные обществом.

Помимо того факта, что в центре сюжета находится множество спорных вопросов, волнующих каждого, наше внимание привлекает идиосинкратический язык романа. Вместо того, чтобы плавно перевоплотиться в вандала или приверженца анархии, Холден выражает свой бунтарский нрав, обращаясь к языку, который предоставляет ему возможность отстаивать собственные взгляды и обособиться от остальных. Холден родился в благополучной и состоятельной семье привилегированного класса и посещает элитную школу, однако язык, который он использует, совсем не даёт нам возможности распознать в нём нечто подобное. Он превращает существительные в прилагательные, прибавляя к ним суффикс “-y” или употребляет существительные в качестве наречий. Фразы типа “*She sings it very Dixieland and whorehouse,*” “*vomity-looking*” и “*sonuvabitch*” являются отличительным признаком языка, который использует Холден. Такие необычные структуры, используемые Холденом, свидетельствуют о его несговорчивости и ироничному отношению к различного рода вещам (Выготский, 2009: 67).

Также язык, используемый Холденом, может быть рассмотрен с другой точки зрения. Чтобы выразить собственное недовольство, Холден то и дело повторяет слова типа *“phony”, “lousy”, “goddamn”*. Ср.:

*“I left Elkton Hills was because I was surrounded by phonies. That’s all. They were coming in the goddam window. For instance, they had this headmaster, Mr. Haas, that was the phoniest bastard I ever met in my life.”* (Salinger, 2015: 38)

Частое употребление таких слов сниженного стилистического тона выражает пренебрежительное отношение к социокультурным кодам и практикам. В добавок к враждебному отношению Холдена, язык, который он использует, даёт читателю понять, что наш герой переживает один из самых сложных и противоречивых периодов человеческой жизни. Холден находится между двумя контрастными по своему качеству фазами: детством и зрелостью. Для кого-то данный переход проходит безболезненно, но только не для Холдена. Даже спустя год после произошедшего, он чувствует себя так, словно попал в ловушку, страдая от ощущения тревоги и неверности в себе. Ср.:

*“I’m seventeen now, and sometimes I act like I’m about thirteen. It’s really ironical [...] And yet I still act sometimes like I was only about twelve. Everybody says that.”* (Salinger, 2015: 35)

Данная цитата лишь подтверждает то, что Холден боится повзрослеть и войти в следующую главу собственной жизни.

### **Выводы по Главе I**

Описанные в данной главе языковые средства эмоциональной выразительности являются важным компонентом художественной литературы, какие-то из них (эпифора, анафора) чаще всего можно встретить в поэзии, и некоторые (гипербола, ирония, сленгизмы, вульгаризмы) также нередко можно найти среди разговорной лексики.

Разговорный стиль речи, используемый в художественной литературе, имеет свои особенности. В случае присутствия намерения использовать разговорную речь в художественном произведении главная задача автора – оформить реплики героев наиболее реалистично. Одним из частых признаков разговорной речи является присутствие слов с обобщенным значением типа *“job”*, *“business”*, *“affair”*, *“thing”*, *“way”* и глаголы, также имеющие обобщенное значение и глаголы *“be”*, *“do”*, *“get”*, *“go”*, *“fix”*, *“have”*, *“make”*, *“put”*, *“take”*. Также нередко можно встретить слова-интесификаторы (*“dead”*, *“terrific”*, *“awfully”*), утратившие своё изначальное денотативное значение и служат для придания эмоции большей выразительности.

Такая дисциплина как корпусная стилистика также позволяет проанализировать содержание художественного текста более основательно посредством использования систематического способа изучения данных. Корпусная стилистика помогает определить значение и особенности структуры информации, представленной в произведении.

Идейно-тематические особенности романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» имеют высокий уровень актуальности, так как вопросы, поднимаемые в произведении, по-прежнему находят отклик в сердцах читателей.

## Глава 2. Языковые средства эмоциональной выразительности в романе «Над пропастью во ржи»

### 2.1. Общая характеристика стилистических особенностей романа

Прежде чем осветить лингвистические особенности романа, нужно упомянуть о таких важных вещах, как личность Холдена и язык, который он использует. Учитывая провокационное поведение героя, большинство критиков считают, что он представляет исключительно не что иное, как нигилистически настроенного ко всему и ко всем подростка. По мнению литературного критика Сары Грэхэм, резкие комментарии Холдена о недостатках подавляющего большинства общественных идей выставляют его именно в таком свете. Это не совсем так, хотя безусловно герой романа любит подвергать сомнению каноны, по которым живут многие люди (Graham, 2007: 53).

Однако по отношению не ко всем Холден настроен враждебно. Во время беседы со своим учителем английского Спенсером, он говорил грамотно и вёл себя уважительно. Можно заметить, что традиционно для него грубые выражения он в основном использует, когда говорит о своих знакомых по школе и ровесниках, например, о своём соседе по комнате Стрэдлейтере, когда тот просит написать за него сочинение. Ср.:

*– Yeah, I know. The thing is, though, I'll be up the creek if I don't get it in. Be a buddy. Be a buddyroo. Okay?*

*I didn't answer him right away. Suspense is good for some bastards like Stradlater.* (Salinger, 2015: 39)

Или о своей давней подруге Салли, с которой они встретились после долгой разлуки. Ср.:

*“She had one of these very loud, embarrassing voices when you met her somewhere. She got away with it because she was so damn good-looking, but it always gave me a pain in the ass.”* (Salinger, 2015: 157)



Таким образом, сам Холден по-наивному позиционирует себя как социального нонконформиста, который ни в коем случае не хочет идти на компромисс, в то время, как читателю ясно, что на момент повествования он всего лишь шестнадцатилетний юноша, переживающий непростой период в своей жизни.

Что касается вульгаризмом и сленгизмов вроде слов *“phony”*, *“lousy”*, *“bastard”*, *“old”*, у читателя может сложиться ощущение, что он использует их без разбора, ведь иногда даже бывает трудно определить значение, которое он вкладывает в эти выражения, но, как упоминалось в первой части данной работы, именно это и является одной из ключевых черт вульгаризмов. Так, например, слово *“bastard”* он употребляет по отношению к Стрэдлейтеру, себе и даже дождю: *“It was a Saturday and it was raining like a bastard out; I was shivering like a bastard”*. Примерно та же ситуация со словом *“old”*: *“Old Phoebe”*; *“Old Spencer”*; *“Old Jesus”*. Например, литературный критик Костелло описывает язык, используемый Холденом, следующим образом: *“...versatile yet narrow, expressive yet unimaginative, imprecise, often crude, and always trite.”* (Costello, 1959: 174)

Попытаемся понять, что он имел в виду. В самом ли деле то, что говорит Холден, является банальным? Да, но дело в том, что это как нельзя лучше обнажает его моральную опустошенность и отчаянье (стоит напомнить, что все эти события привели к госпитализации героя в психиатрической клинике) и презрение почти ко всему, с чем он сталкивается, что порождает вполне справедливую, по мнению Холдена, критику с его стороны. На самом деле в точной передаче «неотшлифованной» речи юноши и заключалась задача, которую поставил перед собой Сэлинджер. Однако всё, что говорит Холден, нужно стараться интерпретировать осторожно, чтобы избежать ловушки чрезмерного обобщения.

Почему в данной главе в основном рассматриваются сленгизмы и вульгаризмы? Дело в том, что именно они являются наиболее выраженными

средствами эмоциональной выразительности в произведении, которые в свою очередь способны образовывать более сложные стилистические фигуры речи. Уникальность таких стилистических приёмов заключается в том, что они почти всегда обладают экспрессивной окраской в силу особенностей речи нашего героя. К наиболее часто используемым Холденом словам относятся “*bastard*”, “*phony*”, “*lousy*”, “*damn*”, “*goddam*”, “*depress*”, “*hell*”, “*old*” (в общем, они составляют 1224 случая употребления). Холден употребляет их как в отрицательной, так и в положительной коннотации, но всё равно такая высокая частота использования этих выражений указывает на то, что в основном он склонен оценивать людей и события негативно. Что касается системы образования, Холден считает, что по большому счёту школа учит юношей следующему: “...*be smart enough to be able to buy a goddam Cadillac some day, and you have to keep making believe you give a damn if the football team loses, and all you do is talk about girls and liquor and sex all day, and everybody sticks together in these dirty little goddam clicks.*” (Salinger, 2017: 166)

Чтобы лишний раз указать на своё пренебрежительное отношение к большинству людей, Холден использует оксюморон. Ср.:

“*I’d rather have a goddam horse. A horse is at least human, for God’s sake.*” (Salinger, 2015: 165)

Отдельного внимания заслуживает слово *boy*. В рамках поветсвоания оно в основном является междометием, что стоит расценивать как результат конверсии:

“*I also say “Boy!” quite a lot. Partly because I have a lousy vocabulary and partly because I act quite young for my age sometimes.*” (Salinger, 2015: 15)

Ссылаясь на Cambridge English Dictionary, можно сказать, что данное междометие используется для выражения сильных эмоций вроде восторга или ошеломления, и использовать его следует в разговоре с ровесником-приятелем. Из этого следует, что Холден употребляет слово *boy*, чтобы выразить читателю

своё удивление и придерживается при этом непринужденной модели повествования.

Также достаточно часто Холден использует слово *crazy*. Например, во время оценки собственной идеи о том, чтобы стать «ловцом во ржи»:

*“I have to catch everybody if they start to go over the cliff – I mean if they’re running and they don’t look where they’re going I have to come out from somewhere and catch them...I know it’s crazy.”* (Salinger, 2015: 219)

Холден мечется между тем, чтобы следовать собственным идеям и желаниям, и тем, чтобы быть «нормальным» для всех, что является одной из характерных черт его возраста. Фразы типа *“and all”*, *“or something”* как раз таки акцентируют наше внимание на такой двойственности восприятия и растерянности Холдена (Freedman, 2008: 187).

Также следует ознакомиться ещё с одним блоком стилистических приёмов эмоциональной выразительности. Интерпретация данных приёмов будет производиться с учётом психологических особенностей главного героя. Блок состоит из четырёх групп стилистических приёмов, которые основаны на следующих признаках:

1. Нарочитое неправдоподобие (гиперболы).
2. Двусмысленность (антифразис, ирония).
3. Разнообразие речи (употребление разностилевых элементов).
4. Однообразие речи (лексические повторы).

Гиперболизация является приёмом, основанным, как правило, на чрезмерном преувеличении. С примерами гиперболизации часто можно столкнуться в разговорной речи, что подтверждается стилем, в котором выдержан монолог Холдена, в котором, пожалуй, гиперболизация является наиболее часто встречающимся стилистическим приёмом. Данный факт представляет определенный интерес в психологическом отношении. Склонность преувеличивать является свидетельством юношеского максимализма, что совпадает с изначальным авторским замыслом.

Большинство примеров гиперболизации можно подразделить на два основных разряда (Николина, 2003: 201).

Количественные гиперболы, которые имеют в собственном составе числительные и насчитывают треть от общего количества использованных в тексте приёмов нарочитого неправдоподобия. Например:

*“All she had on was jeans and about twenty sweaters.”* (Salinger, 2015: 152)

*“She was about sixty years older than Mr. Antolini, but they seemed to get along quite well.”* (Salinger, 2015: 229)

*“That was a long time ago. It seemed like fifty years ago.”* (Salinger, 2015: 136)

Числительные, которые использует Холден достаточно разнообразны (насколько это вообще позволяет тип данных слов). Стандартными для создания эффекта гиперболизации числительными вроде *“hundred”* и *“thousand”* Холден не ограничивается, вместо этого он использует числительные, которые менее привычны для подобных структур. Например: *“twenty”*, *“sixty”*, *“fifty”*, *“eighty-six”* и т.д. Складывается ощущение, будто бы наш герой таким способом пытается разнообразить свою речь, ведь, по собственному признанию Холдена, он считает её довольно скудной в стилистическом плане.

Также в тексте произведения можно встретить генерализирующие гиперболы, в которых присутствует значение обобщения. Например:

*“People never notice anything.”* (Salinger, 2015: 15)

*“My mother always knows it's me.”* (Salinger, 2015: 88)

*“Mothers are all slightly insane.”* (Salinger, 2015: 74)

С подобными приёмами часто можно столкнуться в конце тех частей монолога Холдена, в которых описываются коммуникативно не удавшиеся ситуации. Ср.:

*“And I didn't like her much. Nobody did.”* (Salinger, 2015: 113)

*“I don't think he ever even gave him my message, though. Those bastards never give your message to anybody.”* (Salinger, 2015: 112)

Также стоит выделить гиперболу, основанную на интенсификации не большого, а, напротив, малого числа. Ср.:

*“If you were only around six years old, you could get liquor at Ernie's, the place was so dark and all, and besides, nobody cared how old you were.”* (Salinger, 2015: 110)

Данную стилистический приём не следует путать с так называемой обратной гиперболой или мейозисом.

Анализ рассмотренных фрагментов текста свидетельствует о том, что чаще всего гиперболизации подвергаются наименования разнообразных компонентов социальной среды, интеллектуального, духовного или физического аспекта человеческой жизни. Гиперболизация также касается неодушевлённых предметов, природных явлений и видов деятельности, которые не осуществляются человеком. Таким образом, преувеличения, связанные с социальной сферой насчитывают 31% от общего количества случаев гиперболизации; гиперболы физического аспекта человеческой жизни – 30%, духовного мира человека – 26%; прочие преувеличения, не касающиеся жизни людей, – 13%. На основе вышеуказанных данных предоставляется возможность относительно достоверно восстановить систему ценностей Холдена. Гиперболы, относящиеся к физическому миру, к примеру, описывающие чью-либо внешность, свидетельствуют о повышенном внимании и об интересе к телу, что также типично для шестнадцатилетнего юноши. Преувеличения же, касающиеся природы и прочих сфер, не связанных с человеком, по всей видимости возникают в потоке речи по инерции, так как Холден вообще склонен к тенденции преувеличивать. (Павлова, 2007: 51)

На максимализм и эмоциональность Холдена, его уверенность в том, что один лишь он видит несовершенства этой жизни отмечает и другой герой, бывший учитель Холдена, Антолини. Ср.:

*“Among other things, you'll find that you're not the first person who was ever confused and frightened and even sickened by human behavior.”* (Salinger, 2015: 239)

Даже младшая сестра Холдена Фиби отмечает ту же самую особенность Холдена, в следующих примерах можно проследить такую же склонность Фиби к преувеличению, что также указывает на их близость:

*“You don't like anything that's happening.”* (Salinger, 2015: 214)

*“You don't like a million things.”* (Salinger, 2015: 215)

Также в романе можно встретить несколько примеров иронии, например:

*What a lady, boy. A queen, for Chrissake.* (Salinger, 2015: 94)

*All I ever meet is witty bastards.* (Salinger, 2015: 192)

Сравним общепринятое значение и значение, которое имеют выделенные слова в данном контексте: *lady* – 1. A title given in the UK to a woman or girl who has the social rank of a peer, or to the wife of a peer or knight. 2. A courteous, decorous, or genteel woman. 3. A woman to whom a man, especially a knight, is chivalrously devoted. *Queen* – 1. The female ruler of an independent state, especially one who inherits the position by right of birth. 2. A woman or thing regarded as the finest or most outstanding in a particular sphere or group. 3. A king's wife. *Witty* – showing or characterized by quick and inventive verbal humour. (Cambridge Dictionary)

Суть такого стилистического приёма, как ирония, заключается в том, что человеку или предмету приписываются свойства, которые на самом деле отсутствуют, за счёт чего отсутствие этого свойства как раз подчеркивается. В случае Холдена он приписывает девушкам из клуба, воспитанных не лучшим образом, черты, которые по своей сути свойственны королевам и леди. В данном случае такое средство выразительности, как ирония, нельзя назвать частотным. Общее количество случаев использования иронии в романе составляет не более 15 примеров, но, несмотря на это, приём заслуживает

внимания как один из ярких способов характеристики склада мышления персонажа.

Литературные критики и писатели нередко говорят о том, что Холден обличает недостатки современного общества в своём монологе. С этим утверждением сложно поспорить, но в то же время стоит отметить, что Холден не так часто высмеивает людские пороки – вернее, наш герой не делает этого практически никогда, вместо этого он прямо высказывает своё мнение об определённой проблеме. В тексте произведения можно столкнуться с фрагментами, пронизанными сарказмом. Например:

*“I took a look out the window before I left the room, though, to see how all the perverts were doing, but they all had their shades down. They were the height of modesty in the morning.”* (Salinger, 2015: 138)

*“He was always telling us about a lot of creepy guys that go around having affairs with sheep, and guys that go around with girls' pants sewed in the lining of their hats and all.”* (Salinger, 2015: 180)

Таким образом, чаще всего Холден прямолинеен насчёт происходящего. Обычно иронизирует он только по поводу тех сторон жизни, которые вызывают у него раздражение, но по сути своей не несут в себе никакой реальной опасности. Например, его забавляет самолюбование его соседа по комнате (*He was combing his gorgeous locks.*). Но, когда Холден узнал, что Стрэдлейтер встречается с Джейн Галлахер, давней подругой Холдена, по отношению к которой он питал достаточно сильные и нежные чувства, он ощущает волнение (*I kept thinking about Jane, and about Stradlater having a date with her and all. It made me so nervous I nearly went crazy. I already told you what a sexy bastard Stradlater was*). В данном случае Холден даже не пытается быть саркастичным, вместо этого он называет вещи своими именами. Подобное поведение может быть обосновано по-разному, например, настороженным отношением к юмору в некоторых из христианских течений (известно, что Холден проявляет равнодушие к учению Христа, но при этом он отвергает идеологии

преобладающих в США религиозных институтов), присущим ему максимализмом, который был упомянут ранее, и основанный на этом же максимализме страх ненарочно обратить в шутку важные жизненные вопросы. По мнению многих, тот, кто склонен к иронии, насмешке, сарказму, традиционно определяют как человека, у которого за душой «нет ничего святого», человек, глубоко воспринявший ценности христианства, не склонен к юмористическому восприятию действительности». В любом случае данная специфика сатирических и юмористических приёмов юмора имеет большое значение для формирования характера героя. (Федотова, 2003: 11)

Анализ использованных в тексте романа средств выразительности также способствовал выявлению актуальности лингвоцинизмов для монолога нашего героя. Согласно мнению А.П. Сковородникова лингвоцинизмы – это «слова, обороты речи и целые высказывания, в которых нашёл отражение цинизм индивидуального или социального мышления (мировоззрения)» (Сковородников, 2014: 283).

В качестве примера использования лингвоцинизмов можно рассмотреть следующее предложение:

*“I just see the big phony bastard shifting into first gear and asking Jesus to send him a few more stiffs (жмурики, покойнички).”* (Salinger, 2015: 25)

Циничные замечания вообще свойственны для речи подростков и молодых людей, которые намеренно отвергают общепринятые правила поведения в обществе, но в случае Холдена это дополняется и горькой усмешкой: весьма важно отметить, что использование лингвоцинизмов начинает прослеживаться в ситуациях, когда наш герой говорит о ком-то, кого можно было бы охарактеризовать словосочетанием *“phony bastard”*, вроде Термера или Оссенбергера. В итоге речь Холдена кажется грубой, но главной задачей лингвоцинизмов является выявление общественных пороков.

Также анализ выявляет присутствие в тексте иноязычных элементов – «стилистически маркированных речевых единиц, используемых за пределами



текстов своего стиля». Применение иностилевого элемента, т.е., смешение стилей, в составе литературно-речевого целого, как правило, производится умышленно и с целью придания определенного эффекта, обычно – комического. Использование таких инородных единиц даёт возможность описать персонаж с различных сторон, продемонстрировать его так называемый социалект и уровень владения литературным языком. В монологе Холдена и диалогах, в которых он участвует, прослеживаются слова и выражения, которые отличаются от стилистики текста в целом по собственной стилистической окраске. Чаще всего подобные средства выразительности можно причислить к книжно-письменной речи, в том числе и к официально-деловому стилю. Например:

*“The whole team ostracized me the whole way back on the train.”* (Salinger, 2015: 8)

*“You're a very good conversationalist.”* (Salinger, 2015: 95)

*“I was being a lousy conversationalist, but I didn't feel like it.”* (Salinger, 2015: 241)

*“She was a lousy conversationalist.”* (Salinger, 2015: 124)

*“I was a little premature in my calculations.”* (Salinger, 2015: 126)

Для более исчерпывающего анализа данной особенности речевого поведения главного героя можно привести следующие фрагменты из текста романа:

*“That sonuvabitch Hartzell thinks you're a hot-shot in English, and he knows you're my roommate”* (Salinger, 2015: 39)

*“I mean if you're good at writing compositions and somebody starts talking about commas.”* (Salinger, 2015: 39)

Таким образом, можно отметить выдающиеся успехи Холдена в области английского языка и литературы, также и сам герой не отрицает, что он обладает определёнными способностями. Но при этом Холден о своём словарном запасе думает не слишком хорошо. Ср.:

*“I also say “Boy!” quite a lot. Partly because I have a lousy vocabulary and partly because I act quite young for my age sometimes.”* (Salinger, 2015: 15)

Однако не так редко в его монологе проскальзывают слова и выражения, которые вряд ли бы использовались необразованным человеком, характерные для книжно-письменной речи и по этой причине сильно выделяющиеся на фоне общего стилистического настроения. Можно проследить резкий переход от типичных для подростка жаргонных слов и выражений к совершенно другому стилю изложения. Монолог главного героя не так однообразен, как часто думают критики, притом все случаи смешения стилей абсолютно оправданы с точки зрения авторского замысла (Ohmann, 1976: 19).

В некоторых случаях можно предположить, что использование книжных слов и выражений можно расценить как ещё один пример проявления иронии, но также стоит вспомнить о том, что такое слово как *“conversationalist”* и фразу *“[I was] premature in [my] calculations”* наш герой в основном использует во время диалога с людьми, перед которыми ему хотелось бы казаться взрослым, например, с девушкой по имени Фэйт, с которой он познакомился в баре, с проституткой Санни, он даже соврал им обоим о своём возрасте.

Использование книжных слов представляет интерес и с психологической точки зрения. Умышленное или же неконтролируемое совмещение официально-делового и научного стиля с разговорной речью является характерным для подростков или даже детей, которые по определённым причинам стараются казаться взрослее. Мы можем наблюдать беспомощность Холдена в мире взрослых, бесполезность его стараний изменить собственное мышление и поведение в моменты, когда этого требуют обстоятельства (Goodman, 1951: 21).

Очередным видом средств эмоциональной выразительности являются лексические повторы. Данный стилистический приём несёт важную смысловую нагрузку, выделяя главные темы повествования. В речи Холдена чаще всего встречаются повторы слов и словосочетаний, реже – целых фраз. Как и

вышеперечисленные стилистические приёмы, такие повторы делают монолог главного героя более правдоподобным, а также заключают в себе некоторую незамысловатость и относительную бедность его речи, что как раз свойственно подростку. Рассмотрим лексические повторы:

*“She was smart even when she was a very tiny little kid. When she was a very tiny little kid, I and Allie used to take her to the park with us, especially on Sundays. [...] She’s ten now, and not such a tiny little kid any more, but she still kills everybody – everybody with any sense, anyway.”* (Salinger, 2015: 90)

*“It’s no fun to be yellow. Maybe I’m not all yellow. I don’t know. I think maybe I’m just partly yellow and partly the type that doesn’t give much of a damn if they lose their gloves.”* (Salinger, 2015: 116)

*“People with red hair are supposed to get mad very easily, but Allie never did, and he had very red hair.”* (Salinger, 2015: 51)

Неудивительно, что чаще всего повторы можно встретить в тех частях монолога Холдена, где речь идёт о вещах, которые злят или раздражают его или же, напротив, которые вызывают у него чувство радости. Холден подчеркивает то, что он считает важным, посредством неоднократного повторения одних и тех же слов и без использования синонимов. Также стоит обратить внимание на то, что лексикон его подруги Салли разнообразнее, часто она выражает свой восторг разными словами типа *“marvelous”*, *“grand”* или *“lovely”*. Далее мы рассмотрим общепринятые значения вышеуказанных слов.

*Marvelous* – 1. Extremely good. 2. Such as to cause wonder, admiration, or astonishment; surprising; extraordinary. 3. Improbable or incredible. *Grand* – 1. Important and large in degree. 2. Used in the name of a place or building to show that it is large or beautiful and deserves to be admired. 3. Excellent or enjoyable. *Lovely* – 1. Charmingly or exquisitely beautiful; 2. Having a beauty that appeals to the heart or mind as well as to the eye, as a person or a face. 3. Delightful, highly pleasing. (Cambridge Dictionary)

На первый взгляд может показаться, что эти слова никак не могут вызвать отрицательных эмоций, но для Холдена они представляют не что иное, как языковое воплощение пошлости, и по этой причине его раздражает манера речи Салли.

## **2.2. Семантическая просодия имён собственных как способ выражения эмоций через ассоциации**

Корпусный метод предоставляет возможность качественного анализа произведения. Обычно в виде способа реализации такого анализа выступает программное обеспечение под названием *Concordancing*. При использовании данного программного обеспечения отображаются все случаи употребления выбранного слова вместе с указанным объёмом текста по правую и по левую сторону от данного слова. Смысл такого анализа состоит в том, чтобы читатель понял, с чем в основном ассоциируется данное слово в рамках выбранного произведения на основе примеров его употребления, в чем и заключается явление семантической просодии (Louw, 1993: 163).

При постепенном знакомстве с каким-либо художественным произведением, мы имеем возможность формировать своё отношение к персонажам. И впоследствии, когда тот или иной уже знакомый нам герой фигурирует в общем повествовании, мы испытываем определённые эмоции, которые сами же мы ассоциируем с повстречавшимся нам персонажем. То же самое чувствует и Холден, когда ему приходится контактировать с другими героями, но в силу особенностей своего возраста он выражает собственные эмоции очень бурно, и как только определенный персонаж вводится в повествование, почти всегда Холден категорично задаёт то качество эмоций, которые будет испытывать и сам читатель. В этом и состоит суть такого явления, как семантическая просодия имён собственных.

Система образования, религия и социальное неравенство являются основными темами, о которых рассуждает Холден, что заставляет воспринимать роман как критику представителей буржуазии восточных штатов с присущими им снобизмом и ощущением собственной привилегированности, просвещенности в культуре, расцениваемой как признак превосходства над другими, а также прямой связи качества образования и социального статуса и т.д. Чтобы выяснить отношение Холдена к образованию, сверстникам, одноклассникам и семье, необходимо проанализировать случаи употребления имен персонажей.

По мере развития событий в романе Холден описывает свои неудачные попытки вписаться в рамки поведения и успеваемости в трёх престижных школах, из которых его исключили за неподчинение правилам этих заведений: Прежде, чем покинуть последнюю школу, школу Пенси, Холден решает нанести визит своему преподавателю истории, мистеру Спенсеру. Во время их встречи Спенсер напоминает своему ученику о том, что чтобы добиться успеха, нужно вести себя разумно:

*“Do you feel absolutely no concern for your future, boy? ...I’d like to put some sense in that head of yours, boy. I’m trying to help you. I’m trying to help you, if I can.”* (Salinger, 2015: 21)

Будучи приверженцем традиционных американских идеалов, Спенсер старается наставить непокорного подопечного на путь истины, но его попытки обречены на провал.

Подборка совпадений для имени Spencer позволяет понять отношение Холдена к своему учителю, олицетворяющему идеологию традиционной на тот момент системы образования. Данная подборка отражает качество взаимодействия Холдена и института образования. Ср.:

*[I] take somebody old hell, like old Spencer, and they can get a big bang of buying a blanket*

[2] *made it even more depress, old Spencer had on this very sad, ratty old bathrobe*

[3] *start interrupting what old Spencer was saying to crack a lot of corny jokes*

[4] *doorbell fast when I got to old Spencer's house. I was really frozen*

[5] *"Fine," I said. "How's Mr. Spencer? He over his grippe yet?"*

По соседству со Spencer находятся такие слова, как *"old"*, *"depress"*, *"sad"*, *"frozen"*, *"corny"*, *"ratty"*, *"grippe"*. Данные лексические единицы с отрицательным значением дают понять, что у Холдена со Спенсером ассоциируются увядание и отсутствие движения. Ср.:

*"I used to think about old Spencer quite a lot, and if you thought about him too much, you wondered what the heck he was still living for. I mean he was all stooped over, and he had very terrible posture."* (Salinger, 2015: 12)

Хоть Холден и относится к старику с симпатией, он всё равно считает, что идеи Спенсера старомодны и банальны, чтобы воспринимать их серьёзно.

Отдельного внимания заслуживают слова *"old"* и *"depress"*. Справедливо будет заявить о том, что Спенсер – приверженец традиционных взглядов прошлого поколения американцев. Будучи консерватором, Спенсер не в состоянии оправдать ожидания представителей нового поколения, рожденных после Второй мировой войны. Скептическое отношение к идеям Спенсера также отражает его скептицизм по отношению к институту образования.

Холдену тяжело ладить с окружающими, с ровесниками и одноклассниками в особенности. Он ощущает сильное раздражение по отношению к своим соседям Экли и Стрэдлейтеру. Экли настолько нечистоплотен, что это вызывает отвращение со стороны Холдена. Ср.:

*"..he damn near made you sick if you saw him in the dining room with his mouth full of mashed potatoes and peas or something."* (Salinger, 2015: 28)

Что касается Стрэдлейтера, он во многом отличался от Холдена. Он был обаятельным, мужественным, общительным и успешно занимался спортом. То есть, в обществе его не могли не принять с удовольствием:

*“He was mostly the kind of a handsome guy that if your parents saw his picture in your Year Book, they’d right away say, “Who’s this boy?””* (Salinger, 2015: 38)

Персонаж Стрэдлейтера являлся образцом, в соответствии с которым в школе Пенси и других подобных учреждениях воспитывали юношей. Следующая подборка совпадений отражает то, каким образом Холден оценивает человеческие качества своего соседа по комнате.

*[1] why I roomed with a stupid bastard like Stradlater. At least his suitcases as good as mine*

*[2] Suspense is good for some bastards like Stradlater*

*[3] I already told you what a sexy bastard Stradlater was*

*[4] thought about her and Stradlater sitting in that goddamn Ed Banky’s car*

*[5] trying not to think about old Jane and Stradlater in that goddam Ed Banky’s car*

Стрэдлейтера можно было охарактеризовать как щедрого человека с хорошим чувством юмора, но на этом его положительные качества заканчиваются. Холден считает, что к нему также применимо словосочетание *“secret slob”*. Ср.:

*“He always looked all right, Stradlater, but for instance, you should’ve seen the razor he shaved himself with. It was always rusty as hell and full of lather and hairs and crap.”* (Salinger, 2015: 37)

Главная эмоция, которую испытывает Холден по отношению к Стрэдлейтеру – это страх. Но это своеобразный страх, суть которого необходимо дополнительно прояснить. Холден не боится расправы с его стороны, хотя это было бы очень логично, ведь его сосед физически очень силен. На самом деле Стрэдлейтер символизирует угрозу, угрозу идеальному миру чистоты и невинности, который принадлежит Холдену. Если быть более конкретным, то этот страх связан с потенциальной возможностью физического

контакта между Стрэдлейтером и давней подругой Холдена Джейн, к которой он испытывает очень сильные и нежные чувства. Ср.:

*“Most guys at Pencey just talked about having sexual intercourse with girls all the time – like Ackley, for instance – but old Stradlater really did it.”* (Salinger, 2015: 65)

Мы можем убедиться, что Холден практически теряет рассудок, представляя, что могло случиться между ними на свидании. И это не преувелечение, ведь Холден даже не боится выступить зачинщиком драки со Стрэдлейтером, исход которой, очевидно, предрешен, учитывая физические данные обоих её участников.

Отношение Стрэдлейтера к Джейн как к сексуальному объекту заставляет использовать Холдена такие вульгаризмы, как *“bastard”*, *“goddamn”*, *“sonuvabitch”*. Эти слова также дают понять, что, по мнению Холдена, Стрэдлейтер слишком самонадеянный, поверхностный и в первую очередь озабочен собственным сексуальным желанием. (Bloom, 2007: 201)

За отсутствием возможности провести время с тем, кто был бы по-настоящему дорог Холдену, он решает позвонить своей приятельнице Салли. Он не исключает того, что их встреча может быть интересной: *“...because she knew quite a lot about the theater and plays and literature”*. Но в скорости Холден приходит к выводу, что пусть Салли действительно образована и красива, но в то же время она осведомлена о своих достоинствах в большей степени, чем это необходимо – в её поведении прослеживаются явные признаки самолюбования. Эмоциональный восторг Салли, в который она приходит от мастерства актёров, кажется Холдену фальшивым, и он описывает её следующим словосочетанием: *the queen of the phonies*. Приведенная ниже подборка совпадений со словом *Sally* проливает свет на истинное отношение Холдена к своей приятельнице.

*[1] but I know old Sally, the queen of the phony*

*[2] Sort of hate old Sally by the time we got in the cab*

*[3] shut up. It made old Sally madder than ever*



[4] *I was beginning to hate her in a way*

[5] *We both hate each other's guts by that time*

Их встреча оборачивается настоящей катастрофой, и основные слова, которыми Холден может описать своё отношение к Салли – это “*hate*” и вульгарный оборот “*a royal pain in the ass*”. На предложение Холдена сбежать с ним вместе и начать жить самостоятельной жизнью она отвечает категорическим отказом, лишив себя шанса сохранить их приятельские отношения. Ср.:

*“In the first place, we’re both practically children. And did you ever stop to think what you’d do if you didn’t get a job when your money ran out? We’d starve to death.”* (Salinger, 2015: 167)

Казалось бы, это ответ достойный разумного человека, но нам известно, что Холден испытывает ярко выраженное неприятие к общественным канонам, на правилах которых как раз и базируется мнение Салли. Такой ответ является подтверждением того, что Салли приняла на веру всё то, чему учат в школах вроде Пенси, а этого Холден категорически не приемлет. Таким образом, главная эмоция, связанная с Салли – раздражение. Но если немного задуматься, то станет ясно, что в данном случае права была Салли, ведь также следует оценивать сложившуюся ситуацию глобально, но, безусловно, большинству читателей хотелось бы поддержать именно Холдена. Мы понимаем, что он стремится найти искреннее и человеческое отношение и ему просто хочется немного помечтать (Robinson, 2007: 72).

Будучи настроенным враждебно практически ко всему, что его окружает, Холден имеет очень тёплые отношения со своей младшей сестрой Фиби. Также он был очень близок со своим младшим братом Элли, но после его смерти, Фиби была единственным членом семьи, с которым Холден чувствовал бы себя абсолютно комфортно. Смерть брата делает его чувства к Фиби более глубокими. Ср.:

*“Old Phoebe. I swear to God you’d like her...She’s ten now, and not such a tiny little kid any more, but she still kills everybody – everybody with any sense, anyway.”* (Salinger, 2015: 90)

Фиби пока ещё ребёнок, но, несмотря на это, она играет ключевую роль в примирении Холдена с миром, к которому он в большинстве отношений настроен пренебрежительно. И также благодаря ей он оставляет свою безумную идею о побеге в Вермонт, ведь она очень настаивала на том, чтобы он взял её с собой. Чтобы распознать отношение Холдена более чётко, стоит изучить следующую подборку совпадений:

*[1] wrote this note: DEAR PHOEBE, I cannot wait*

*[2] gave my kid sister Phoebe a buzz, though*

*[3] very affectionate. I mean she is quite affectionate*

*[4] I sort of gave her a kiss, and she said*

*[5] You never saw a little kid so pretty and smart*

В отличие от других персонажей Фиби ассоциируется с нежностью, теплотой и уютом. Именно она является одним из основных обитателей мира чистоты, созданного Холденом. Также по отношению к Фиби Холден не использует вульгаризмов, что в случае нашего героя также является подтверждением того, что по большому счёту он испытывает положительные эмоции по отношению к своей младшей сестре. Одобрительные лексические единицы типа *“dear”, “kid”, “sister”, “affectionate”, “kiss”, “pretty”* лишний раз подчеркивают насколько близки Фиби и Холден. В отличие от Спенсера, Стрэдлейтера и Салли она способна выслушать старшего брата и постараться понять его. Ср.:

*“I’m not too sure old Phoebe knew what the hell I was talking about. I mean she’s only a little child and all. But she was listening, at least. If somebody at least listens, it’s not too bad.”* (Salinger, 2015: 218)

Переломным моментом романа является эпизод, в котором Фиби катается на карусели: *“Then, all of a sudden, I started to cry. I couldn’t help it. I did it so*

*nobody could hear me, but I did it.*” На Холдена будто бы находит прозрение, в чём стоит признать несомненную заслугу Фиби.

### 2.3. Локально-текстуальные кластеры, голос Холдена Колфилда

Анализ текста романа на фразовом уровне может обеспечить более полную интерпретацию его содержания. Так называемые фразовые кластеры помогают расшифровать слабоуловимые аспекты характеристики персонажей и принципы, заложенные в основу конструкции синтаксических единиц. По мнению Микелы Мальберг, ученого-лингвиста из Бирмингемского университета, фразовые кластеры связаны с эмоциями, которые хочет выразить персонаж. Таким образом, анализ ключевых кластеров может пролить свет на стилистические особенности текста. Мальберг считает, что эти кластеры можно охарактеризовать как локально-текстуальные. Таковыми они являются, потому что они описывают функции используемых слов в отдельно взятом тексте, за пределами которого эти же выявленные функции, как правило, не распространяются. При рассмотрении романа «Над пропастью во ржи» мы проанализируем кластеры, встречающиеся в романе шесть или более раз (Baker, 2006: 28).

Стоит подразделить кластеры на несколько групп. В качестве первой рассмотренной группы кластеров выступят эмфатические кластеры. На протяжении всего романа Холден использует определенные фразы, чтобы подчеркнуть важность и достоверность фактов, о которых он нам сообщает. В некоторых случаях наш персонаж лжёт другим героям, но, обращаясь к читателю, он всегда честен и часто заканчивает свои фразы выражениями вроде *“it really is”, “I mean it”, “it really did”*, чтобы подчеркнуть то, что он действительно откровенен. Также данная тенденция указывает на то, что Холден очень ценит честность как человеческое качество, ведь, по его мнению, большинство людей из его окружения можно было охарактеризовать словом

phony. К этому же классу можно отнести кластеры “*if you want to know*”, “*if you want to know the truth*”, “*to know the truth*”, “*as a matter of fact*”. Например:

“...all the children in our family are atheists. If you want to know the truth, I cannot even stand ministers. The ones they’ve had at every school I’ve gone to, they all have these Holy Joe voices when they start giving their sermons. God, I hate that.” (Salinger, 2015: 130)

“...take the Disciples, for instance. They annoy hell out of me, if you want to know the truth. They were all right after Jesus was dead and all, but while He was alive, they were about as much use to Him as a hole in the head.” (Salinger, 2015: 129)

“...as a matter of fact, I’m the only dumb one in the family. My brother D.B.’s a writer and all, and my brother Allie, the one that died, that I told you about, was a wizard. I’m the only really dumb one.” (Salinger, 2015: 88)

Как упоминалось ранее, идиолект Холдена пестрит ругательствами, поэтому дальше мы рассмотрим кластеры сквернословия. Такие выражения, как “*For Chrissake*”, “*for God’s sake*”, “*I swear to God*” также стоит оценивать как ругательства, ведь в романе они употребляются исключительно в отрицательной коннотации. В эту же группу кластеров можно включить такие обороты, как “*a pain in the ass*”, “*It gives me a royal pain*”, “*the son of a bitch*” (the sonuvabitch):

“[Sally] had one of these very loud, embarrassing voices when you met her somewhere. She got away with it because she was so damn good-looking, but it always gave me a pain in the ass.” (Salinger, 2015: 157)

“I didn’t even bother to get up. I just lay there in the floor for a while, and kept calling [Stradlater] a moron sonuvabitch. I was so mad, I was practically bawling.” (Salinger, 2015: 60)

Далее мы рассмотрим кластеры нерешительности, что является очень важной частью нашего анализа. Порой Холден производит впечатление воинственно настроенного подростка, который не боится учинить разборку с

кем-то, кто сильнее его в несколько раз, но на самом деле он очень нерешителен. Фразы типа *“I did not feel like”, “I did not want to”, “did not even bother to”, “just for hell of it”* подтверждают это. Несколько примеров из текста являются свидетельством частому нежеланию Холдена принимать участие в событиях, которые происходят вокруг него:

*“I thought of giving Jane Gallagher’s mother a buzz, and find out when Jane’s vacation start, but I did not feel like it.”* (Salinger, 2015: 79)

*“I did not feel like getting involved in a long conversation and all with her. I am not crazy about talking to girls’ mothers on the phone anyway. I should have at least asked her if Jane was home yet, though. It would not have killed me. But I did not feel like it. You really have to be in the mood for that stuff.”* (Salinger, 2015: 150)

Выявленные кластеры характеризуют Холдена как нерешительного человека, который хочет отказаться от участия практически во всём, даже в том, что напрямую касается его. Хотя, конечно же, его инертность можно интерпретировать как нежелание чувствовать себя частью мира фальши, который он так презирает, но в то же время это говорит о его несформировавшейся способности отстаивать собственные права в обществе. Кластеры нерешительности можно противопоставить эмфатическим кластерам, которые, напротив, выражают так называемую смелость. Однако справедливо будет заявить, что не всегда, но часто эта смелость ограничена лишь словами (Takeuchi, 2008: 194).

Конечно же, мы не слышим голос Холдена, но язык произведения настолько живой и яркий, что мы невольно представляем, как он звучит, также мы замечаем тенденцию главного героя к минимизации языка. Мы заранее знаем, что все описанные Холденом события привели его к госпитализации в психиатрической клинике, однако своё состояние он описал всего двумя совсем не примечательными словами *“pretty run-down”*. Он называет Экли *“sort of a nasty guy”*. Когда он говорит о дочери директора школы Пенси, он выражается следующим образом:

*“I sat next to her once in the bus from Agerstown and we sort of struck up a conversation”*. (Salinger, 2015: 7)

Когда он приходит в гости к своему учителю английского и встречает его жену, он говорит про неё: *“She was sort of deaf”*. В общем, фраза *“sort of”* встречается в романе 179 раз.

Даже спустя шестьдесят лет роман Дж. Д. Сэлинджера продолжает являться доказательством того, что голоса персонажей имеют возможность звучать, что объясняется выбором слов и грамматических структур. Например, когда Стрэдлейтер просит Холдена написать за него сочинение, потому что у него проблемы с запятыми, по этому поводу наш герой выражает следующее мнение:

*“That’s something else that gives me a royal pain. I mean if you are good at writing compositions and somebody starts talking about commas. Stradlater was always doing that. He wanted you to think that the only reason he was lousy at writing compositions because he stuck all the commas in the wrong places. He was a little bit like Ackley, that way.”* (Salinger, 2015: 39)

В этой же реплике Холден как раз таки ставит запятую в неправильном месте. В соответствии с общепринятыми правилами пунктуации никакой запятой там быть не должно, но тем не менее это звучит правильно. Также поначалу кажется, что Холден намеренно создаёт дистанцию между собой и читателем при помощи циничных замечаний насчет происходящего, но на самом деле данная техника повествования лишь заставляет нас симпатизировать Холдену ещё сильнее, особенно, когда мы становимся свидетелями того, как он совершенно неожиданно отвлекается от своего враждебного настроения. Например, как в эпизоде, где Холден рассказывает о бейсбольной перчатке своего брата:

*“He had poems written all over the fingers and the pocket and everywhere. In green ink. He wrote them on it so that he’d have something to read when he was in the field and nobody was up at bat. He’s dead now.”* (Salinger, 2015: 51)

Наблюдается неожиданная вставка предложения в настоящем времени в то время, как повествование ведётся в прошедшем времени. Вообразив рыжего мальчика, который стоит на бейсбольном поле и читает стихи со своей перчатки, внезапно мы узнаём, что этот мальчик мёртв. Холден не говорит *“He died”* или *“He passed away”*, этому он предпочитает *“He’s dead now”*. Выбор предложения в настоящем времени напоминает нам о том, что мёртвые люди не перестают быть мёртвыми, именно поэтому мы никогда о них не забываем.

Также достойно внимания использование слова *“listen”*. Очень часто персонажи романа, особенно сам Холден, начинают свои предложения с этого слова. Однажды Холден спросил Экли: *“Listen, do you feel like playing canasta?”* Экли, конечно же, не захотел играть в канасту. Своему же давнему знакомому Карлу Люсу он говорит: *“Listen, hey, Luce. You’re one of those intellectual guys. I need your advice. I’m in a terrific...”* И тут же Карл перебивает его на середине предложения.

Но в конце романа Холден спрашивает у своей младшей сестры Фиби: *“Listen, do you want to go for a walk?”* Пусть в начале прогулки они идут по противоположным сторонам улицы, но это и есть прогулка, о которой говорил Холден. Нашего героя, наконец-то, выслушали. Ближе к концу романа мы можем почувствовать нечто новое, ведь настроение Холдена наконец-то кардинально поменялось:

*“I felt so damn happy all of a sudden, the way old Phoebe kept going around and around. I was damn near bawling, I felt so damn happy if you want to know the truth. I don’t know why. It was just that she looked so damn nice, the way she kept going around and around, in her blue coat and all. God, I wish you could’ve been there.”* (Salinger, 2015: 267)

Многие могут подумать, что в сознании героя не произошло никаких перемен, но на самом деле мы можем быть свидетелями этому как раз во время прочтения приведенного выше отрывка. Увидев свою младшую сестру на карусели, Холден перестает представлять время как верную дорогу в

растляющее взросление и начинает видеть в нём цикл человеческой жизни, на протяжении которой мы сохраняем за собой возможность оставаться такими же чистыми и невинными, и наш герой, наконец-то, чувствует себя счастливым.

## **Выводы по Главе II**

Во второй главе были проанализированы особенности характера Холдена Колфилда и связь этих особенностей с языком, который он использует. Холден позиционирует себя как нонконформиста, не желающего идти на компромисс и склонен к частой критике различных элементов общества, в котором он живёт, что очень свойственно для юноши шестнадцатилетнего возраста. Вышеописанные черты характера и особенности мышления Холдена выражаются в часто используемых им вульгаризмов, сленгизмов, количественных и генерализирующих гиперболах, иронии, лексических повторах.

Было рассмотрено такое явление как семантическая просодия имен собственных, отражающее отношение главного героя романа к другим персонажам, что также получает своё отражение в словах и выражениях, используемых Холденом, когда он говорит о ком-то или к кому-то обращается. Стоит отметить тот факт, что почти ко всем героям он относится с долей претензии, так как, по его мнению, их личные качества оставляют желать лучшего.

Также были проанализированы локально-текстуальные кластеры, которые помогли расшифровать слабоуловимые аспекты характеристики главного героя. Из полученных результатов анализа следует отметить, что Холден ценит честность как человеческое качество, в его характере присутствует достаточно большая доля нерешительности.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате изучения стилистических особенностей текста романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью» были проанализированы языковые средства эмоциональной выразительности и их связь с характеристикой героев произведения.

В ходе написания выпускной квалификационной работы были решены поставленные во введении задачи:

1. Определены понятия языковых средств эмоциональной выразительности (гипербола, ирония, лексические повторы, сленгизмы и вульгаризмы), наиболее часто встречающихся в тексте романа.

2. Осуществлено ознакомление с сутью такого междисциплинарного подхода к лингвистическому анализу текста как корпусная стилистика.

3. Обозначены и проанализированы идейно-тематические особенности романа.

4. Выделены основные языковые средства эмоциональной выразительности и сделаны выводы об эффекте, который они приносят в произведение с точки зрения стилистики и характеристики главного героя.

Гипербола, ирония, лексические повторы, сленгизмы и вульгаризмы – основные средства эмоциональной выразительности в романе. Также их присутствие в повествовании соответствует авторскому замыслу, так как Сэлинджер намеревался воссоздать стилистику разговорного стиля речи.

В центре сюжета романа находятся важные на сегодняшний день проблемы, в том числе подростковое неприятие к правилам, по которым живёт общество, отношения подростков со сверстниками, учителями и отношения внутри семьи.

Семантическая просодия представляет собой уникальное явление, подразумевающее под собой закрепление определенных ассоциаций за стилистическими нейтральными словами, если они пребывают вне контекста,

но в его рамках эти же слова приобретают новую окраску, вызывая в свою очередь у читателя различного рода эмоции. В рамках данного исследования мы проиллюстрировали данное понятие примерами с именами собственными.

Были проанализированы локально-текстуальные кластеры. Такой анализ подразумевает под собой тщательное изучение содержания текста романа на фразовом уровне. Были выявлены эмфатические кластеры, кластеры сквернословия и кластеры нерешительности, что имеет важное значение для характеристики главного героя.

**Список источников**

1. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык / И.В. Арнольд. – М.: Наука, 2002. – 384 с.
2. Выготский, Л.С. Мышление и речь / Л.С.Выготский. – М.: Гос. социально-эконом. издательство, 2009.– 450 с.
3. Ильиш, Б.А. Строй современного английского языка / Б.А. Ильиш. – Л.: Просвещение, 1971. – 365 с.
4. Мороховский, А.Н. Стилистика английского языка / А.Н. Мороховский, О.П. Воробьёва, Н.П. Лихошерст, З.В. Тимошенко. – Киев: Вища школа, 1984. – 235 с.
5. Николина, Н.А. Филологический анализ текста: учебное пособие / Н.А. Николина. – М., 2003. – 256 с.
6. Павлова, О.В. Применение метода количественных подсчётов в исследовании средств лексической стилизации (на материале романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи») / О.В. Павлова // Вестник НГУ. Серия: История, филология. – Новосибирск, 2007. – С. 50–56
7. Сковородников, А.П. К определению термина «Лингвоцинизмы» / А.П. Сковородников // Мир русского слова. – 2014. – №3. – С. 49–54 .
8. Скребнев, Ю.М. Основы стилистики английского языка: учебник / Ю.М. Скребнев – М.: Астрель, 2003. – 221 с.
9. Федотова, Л.В. Образ тинейджера в английской, американской и русской литературе: Вторая половина XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л.В. Федотова. – Армавир, 2003. – 22 с.
10. Шевякова, В.Е. Современный английский язык / В.Е. Шевякова. – М., 1980. – 382 с.
11. Adolphs, S. Introducing Electronic Text Analysis: A Practical Guide for Language and Literary Studies / S. Adolphs. – N.Y., 2006. – 159 p.

12. Baker, P. A Glossary of Corpus Linguistics / P. Baker, A. Hardie, T. McEnery. – Edinburgh, 2006. – 192 p.
13. Baumbach, J. The Saint as a Young Man a Reappraisal of The Catcher in the Rye / J. Baumbach // *Modern Language Quarterly* 25. 1964. – No. 4. – P. 461–472 .
14. Bloom, H. Introduction to J.D. Salinger's The Catcher in the Rye / H. Bloom. – N.Y., 2007. – 215 p.
15. Burke, M. Corpus Stylistics. In *The Routledge Handbook of Stylistics* / M. Burke. – N.Y., 2014. – P. 378–392.
16. Corpus Linguistics and the Study of Nineteenth-century Fiction // *Journal of Victorian Culture* 15. – 2010. – No. 2. – P. 292–298 .
17. The Corpus Stylistic Analysis of Fiction or the Fiction of Corpus Stylistics // *Language and Computers* 75. – 2012. – No. 1. – P. 77–95.
18. Costello, D. P. The Language of The Catcher in the Rye / D. P. Costello // *American Speech* 34. – 1959. – No. 3. – P. 172–181.
19. Freedman, C. Memories of Holden Caulfield – and of Miss Greenwood / C. Freedman, ed. by H. Bloom. – N.Y., 2008. – P. 175–190.
20. Goodman, A. Mad about Children: Review of The Catcher in the Rye by J. D. Salinger / A. Goodman. – *The New Republic*, 1951. – P. 20–21 .
21. Graham, S. J.D. Salinger's The Catcher in the Rye: A Routledge Study Guide / S. Graham. – L., 2007. – 226 p.
22. Lehtsalu, U. An Introduction to English Stylistics / U. Lehtsalu, G. Liiv, O. Mutt. – Tartu, 1973. – 148 p.
23. Louw, B. Irony in the Text or Insincerity in the Writer? – The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies / B. Louw. – Philadelphia, 1993. – P. 157–176.
24. Mahlberg, M. Clusters, Key Clusters and Local Textual Functions in Dickens / M. Mahlberg // *Corpora* 2. – 2007. – No. 1. – P. 1–31.

25. Ohmann, C. Reviewers, Critics, and The Catcher in the Rye / C. Ohmann, R. Ohmann // *Critical Inquiry* 3. – 1976. – No. 1. – P. 15–37.
26. Robinson, S. Masculine Protest in J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye*: A Routledge Study Guide / S. Robinson. – L., 2007. – P. 69–76.
27. Takeuchi, Y. *The Zen Archery of Holden Caulfield* / Y. Takeuchi. – N.Y., 2008. – P. 191–198.

### Словари

28. Иванов, Л.Ю. Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник / Л.Ю. Иванов, А.П. Сковородников, Е.Н. Ширяев. – М.: Флинта, 2003. – 838 с.
29. Лагута, О.Н. Учебный словарь стилистических терминов: учебное пособие / О.Н. Лагута. – Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т, 2000. – 147 с.
30. Ярцева, В.Н., Большой энциклопедический словарь. Языкознание / В.Н. Ярцева. – М., 1998. – 678 с.
31. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dictionary.cambridge.org>. – (Дата обращения: 12.04.2018).

### Список источников иллюстративного материала

32. Aldington, R. *Death of a Hero* / R. Aldington. – L.: Penguin Books, 2013. – 368 p.
33. Anderson, S. *Alice: and the Lost Novel* / S. Anderson. – L.: Woburn Books, 2008. – 27 p.
34. Bennett, A. *The Old Wives' Tale* / A. Bennett. – N.Y.: St. Martin's Press, 2005. – 460 p.

35. Cronin, A.J. *The Citadel* / A.J. Cronin. – N.Y.: Pearson Education, 2008. – 432 p.
36. Cusack, D. *Say No to Death* / D. Cusack. – Crows Nest: Allen and Unwin, 2012. – 264 p.
37. Dickens, C. *The Adventures of Oliver Twist* / C. Dickens. – Cornwall: Globe Book Company, 2011. – 444 p.
38. Dreiser, T. *Sister Carrie* / T. Dreiser. – N.Y.: Random House, 2009. – 557 p.
39. Erickson, C. *The First Elizabeth* / C. Erickson. – N.Y.: St. Martin's Press, 2007. – 448 p.
40. Galsworthy, J. *The Forsyte Saga* / J. Galsworthy. – L.: Headline Publishing Group, 2011. – 724 p.
41. Hawthorne, N. *Feathertop* / N. Hawthorne. – N.Y.: Random House, 2015. – 32 p.
42. Hemingway, E. *Cat in the Rain* / E. Hemingway. – N.Y.: Bantam Books, 2010. – 31 p.
43. Jerome, K.J. *Three Men in a Boat: To Say Nothing of the Dog* / K.J. Jerome. – L.: Penguin Books, 1999. – 361 p.
44. Kipling, R. *Just So Stories* / R. Kipling. – N.Y.: Random House, 2010. – 240 p.
45. Lawrence, D.H. *Women in Love* / D.H. Lawrence. – N.Y.: Oxford University Press, 2006. – 636 p.
46. Leacock, S. *Nonsense Novels* / S. Leacock. – N.Y.: Pearson Education, 2013. – 228 p.
47. Mansfield, K. *The Collected Stories of Katherine Mansfield* / K. Mansfield. – L.: Wordsworth Editions, 2010. – P. 81–84.
48. Maugham, W.S. *The Painted Veil* / W.S. Maugham. – N.Y.: Random House, 2009. – 240 p.
49. Maurier, D. *The Scapegoat* / D. Maurier. – N.Y.: Hachette Book Group, 2012. – 384.

50. Meredith, G. *The Egoist: A Comedy in Narrative* / G. Meredith. - L.: Penguin Books, 2010. – 630 p.
51. O'Hara, J. *Elisabeth Appleton* / J. O'Hara. – N.Y.: Bantam Books, 2001. – 309 p.
52. Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye* // J.D. Salinger. – СПб, 2015. – 288 p.
53. Shakespeare, W. *Sonnets* / W. Shakespeare. – N.Y.: Simon and Schuster, 2011. – 160 p.
54. Snow, C.P. *Time of Hope* / C.P. Snow. – Cornwall: House of Stratus, 2010. – 396 p.
55. Twain, M. *The Adventures of Tom Sawyer* / M. Twain. – Minneapolis: ABDO Publishing Company, 2010. – 112 p.
56. Wells, H.G. *The Invisible Man* / H.G. Wells. – Minneapolis: ABDO Publishing Company, 2011. – 112 p.