

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

**ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА ДЖЕКА
ЛОНДОНА «MARTIN EDEN»**

Выпускная квалификационная работа

обучающегося по направлению подготовки 45.05.01

Перевод и переводоведение

очной формы обучения,

группы 04001317

Кобзаревой Александры Сергеевны

Научный руководитель:

кандидат филологических наук, доцент,

доцент кафедры английской филологии

и межкультурной коммуникации

Дехнич О.В.

Рецензент:

кандидат филологических наук, доцент,

заведующий кафедрой иностранных

языков БГТУ им. В.Г. Шухова

Беседина Т.В.

БЕЛГОРОД 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Стилистические особенности художественного текста.....	5
1.1. Особенности художественного стиля и художественного текста.....	5
1.2. Стилистический потенциал семасиологии.....	12
1.3. Стилистический потенциал фразеологии.....	26
1.4. Синтаксические стилистические средства.....	33
Выводы по главе I.....	49
Глава II. Анализ лингвостилистических особенностей романа Джека Лондона «Martin Eden».....	51
2.1. Средства стилистической семасиологии.....	51
2.2. Фразеологические стилистические средства.....	59
2.3. Конвергенция в романе «Мартин Иден».....	61
Выводы по главе II.....	71
Заключение	72
Список использованной литературы	74

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена анализу лингвостилистических особенностей художественного произведения на материале романа Джека Лондона «Мартин Иден».

«Мартин Иден» – одно из самых известных произведений выдающегося американского писателя Джека Лондона, которое дает представление об американском обществе начала XX века. Язык Джека Лондона богат, многообразен, идиоматичен и представляет собой интереснейший материал для лингвистического анализа. В данной работе будут рассмотрены используемые автором различные стилистические языковые средства. Лингвостилистические средства способствуют осуществлению авторского замысла, играют важную роль в художественном произведении.

Актуальность данного исследования определяется тем, что к англоязычной литературе всегда проявлялся и проявляется возрастающий интерес со стороны читателей и критиков. Подробное рассмотрение употребления различных стилистических языковых средств представляет большой интерес для исследования.

Цель данной работы: выявить и проанализировать наиболее часто встречающиеся выразительные средства и стилистические приемы в художественном произведении на примере романа Джека Лондона «Мартин Иден».

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. Изучить и проанализировать научную литературу по теме исследования.

2. Выявить и рассмотреть в исследуемом произведении лингвостилистические особенности на разных языковых уровнях.
3. Проанализировать использование выявленных стилистических языковых средств.

Объектом исследования является текст романа Джека Лондона «Мартин Иден».

Предметом исследования служат лингвостилистические особенности художественного произведения Джека Лондона «Мартин Иден».

В процессе исследования было рассмотрено 390 страниц оригинального текста романа и выявлено множество различных языковых стилистических единиц.

Теоретической базой выпускной квалификационной работы послужили работы таких ученых, как Мороховский А.Н., Гальперин И.Р., Виноградов В.В. и Арнольд И.В.

Практическая значимость исследования: примеры и выводы относительно лингвостилистических особенностей романа Джека Лондона могут оказаться полезными для подготовки материала по дисциплине «Стилистика английского языка».

В работе были использованы следующие **методы**: метод сплошной выборки, метод лингвистического анализа текста.

Структура работы определена целями и задачами исследования и включает в себя титульный лист, оглавление, две главы, заключение и список использованной литературы.

Во введении обосновывается выбор темы, актуальность исследования, определяется предмет, объект работы, цели и задачи.

В первой главе рассматриваются стилистические особенности художественных текстов.

Вторая глава обращена непосредственно анализу языковых стилистических единиц, встречающихся в романе «Мартин Иден».

В заключении приводится обобщение теоретических и практических результатов работы. Формулируются выводы по материалу исследования.

ГЛАВА I. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1.1. Особенности художественного стиля и художественного текста

Лингвистическая стилистика – это сравнительно новый раздел языкознания, исследующий стили речи, выразительные средства языка и стилистические приемы в их отношении к выражаемому содержанию. Компоненты этого определения – это стили речи, выразительные средства языка и стилистические приемы (Гальперин, 1958: 6).

Стилистика изучает языковые единицы и средства всех уровней языка, но со своей, стилистической точки зрения (Арнольд, 2014).

Одной из областей стилистики как науки является исследование стилей языка. И.Р. Гальперин определяет функциональный стиль как систему взаимосвязанных языковых средств, имеющих определенную цель в процессе коммуникации. Каждая цель, присущая тому или иному стилю, предопределяет его функционирование и его языковые особенности (Гальперин, 1958: 343).

В классификации функциональных стилей английского языка мы отдаем предпочтение той, которую выделил И.Р. Гальперин. Итак, в английском языке различают пять функциональных стилей:

1. Художественный.
2. Публицистический.
3. Газетный.
4. Стиль научной прозы.

5. Стиль официальных документов.

Публицистический стиль характеризуется логически обоснованной аргументацией, эмоциональной напряженностью высказывания. Он ориентирован на эмоциональное воздействие на читателя или слушателя, цель – убедить человека в правильности выдвигаемых положений или вызвать в нем желаемую реакцию на сказанное (Гальперин, 1958: 405).

Основные намерения стиля научной прозы – доказать гипотезу, создать новое понятие, обнаружить, изучить внутренние законы существования.

Главная цель стиля официальных документов – обозначить условия для двух связанных между собой сторон в соглашении.

Поскольку в нашем исследовании мы исследуем особенности художественного произведения, то мы остановимся подробнее на описании художественного стиля и его основных черт.

Художественный стиль

«Стиль художественной речи – это сложное единство разнородных черт, которые отличают этот стиль от всех других стилей английского литературного языка. То обстоятельство, что этот стиль допускает использование элементов других стилей, хотя и обработанных соответственно общим, типическим чертам этого стиля, ставит его в несколько особое положение по отношению к другим речевым стилям» (Гальперин, 1958: 347).

Согласно И. Р. Гальперину, термин «художественный стиль» объединяет собой три подстиля: язык поэзии, язык эмотивной (художественной) прозы и язык драмы. Каждый из этих подстилей обладает как общими для всех трех чертами, так и индивидуальными. Общие черты данных подстилей таковы:

Эстетико-познавательная функция

Она обеспечивает постепенное раскрытие замысла перед читателем и в то же время вызывает у него чувство удовлетворения, оттого что

он может проникать в замысел автора и формировать свои собственные выводы.

Эстетическая и коммуникативная функции тесно взаимодействуют, в результате чего слово в языке художественного произведения передает какое-то содержание, смысл, одновременно оказывая эмоциональное воздействие на читателя. Слово вызывает у читателя определенные представления, мысли, читатель становится сопереживателем и в какой-то мере соучастником списываемых событий (Плещенко, 2001).

Определенные лингвистические черты:

1. Оригинальные нешаблонные образы, создаваемые чисто лингвистическими средствами.
2. Использование слов в различных смыслах, сильно зависящих от лексического окружения (контекста).
3. Лексика, которая, в определенной степени, отражает личную авторскую оценку событий или явлений.
4. Особый индивидуальный выбор лексики и синтаксиса.
5. Внедрение особенностей, свойственных разговорному языку. В наибольшей степени это относится к драме, в меньшей – к прозе и в самой малой степени – к поэзии.

Одна из основных характеристик художественного стиля – это индивидуальность.

Художественный стиль может заимствовать средства из других стилей: термины, разговорные слова, публицистические выражения. Поэтому художественный стиль характеризуется использованием всевозможных стилистических ресурсов языка.

В художественном стиле авторы используют слова в разных оттенках их значений для придания своим произведениям индивидуальности, неповторимости, а тексту выразительности. Слово в произведении имеет и общепринятое в литературном языке значение, и дополнительное, которое

определяется содержанием этого произведения. Таким образом, благодаря описанному механизму действия эстетической функции слова приобретают глубину значения, а язык литературный превращается в художественный.

Следует также определить понятие «язык художественной литературы». Согласно Лингвистическому энциклопедическому словарю, это «язык, на котором создаются художественные произведения (его лексикон, грамматика, фонетика), в некоторых обществах совершенно отличный от повседневного, обиходного языка» (Ярцева, 1990).

Литературный язык и язык художественной литературы – понятия не тождественные. В языке художественной литературы наиболее полно и ярко отражаются лучшие качества литературного языка, это его образец, на который равняются в отборе и употреблении языковых средств. Помимо этого, язык художественной литературы во многих случаях выходит за пределы литературного языка в область языка национального, общенародного, используя все его стилистические ресурсы. Он может включать в себя языковые черты и даже целые фрагменты различных функциональных стилей (разговорного, официально-делового, научного, публицистического). Однако это нельзя назвать «смешением» стилей, потому что употребление языковых средств в художественной литературе обусловлено авторским замыслом и содержанием произведения, т.е. стилистически мотивировано (Плещенко, 2001).

Несмотря на стилистическую неоднородность, несмотря на то, что в нем ярко проявляется авторская индивидуальность, язык художественной литературы все же отличается рядом специфических особенностей, позволяющих отделить художественную речь от любого другого стиля.

Есть несколько факторов, которыми в целом определяются особенности языка художественной литературы. Языку художественной литературы присуща образность языковых единиц почти всех уровней, широкая метафоричность, наблюдается использование синонимов всех

типов. «Все средства, в том числе нейтральные, призваны служить здесь выражению системы образов, поэтической мысли художника» (Кожина, 2008: 199). В текстах художественного стиля (по сравнению с текстами других функциональных стилей) существуют свои законы восприятия слова. Значение слова в большей степени определяется целевой установкой автора, жанровыми и композиционными особенностями того художественного произведения, элементом которого является это слово: во-первых, оно в контексте данного литературного произведения может приобретать художественную многозначность, не зафиксированную в словарях, во-вторых, сохраняет свою связь с идейно-эстетической системой этого произведения и оценивается нами как безобразное или прекрасное, возвышенное или низменное, трагическое или комическое (Плещенко, 2001).

Эмоциональность и экспрессивность стиля художественной литературы создается при помощи языковых единиц разных уровней. Например, на синтаксическом уровне широко применяются такие две разновидности собственно изобразительного синтаксиса: интонационно-смысловое выделение и ритмомелодическая организация участков текста (восклицания, возгласы, вопросы; инверсия; сегментация; синтаксические параллелизмы; перечисления, присоединения, повторы; разрыв или обрыв синтаксического движения) и средства синтаксической характерологии (воспроизведение устно-разговорной речи, пародирование, стилизация) (Мандель, 2014).

Употребление языковых средств в художественной литературе подчинено авторскому замыслу, содержанию произведения, созданию образа и воздействию через него на читателя. Писатель в своем произведении исходит прежде всего из того, чтобы верно передать мысль, чувство, правдиво раскрыть духовный мир героя, реалистически воссоздать язык и образ. Авторскому замыслу, стремлению к художественной правде подчиняются не только нормативные факты языка, но и отклонения от

общелитературных норм. «Язык художественной литературы со свойственной ему установкой на выражение имеет законное право на деформацию, на нарушение общелитературных норм» (Виноградов, 1959). Но всякое отклонение от нормы должно быть оправдано целевой установкой автора, контекстом произведения, употребление того или иного языкового средства в художественной литературе должно быть эстетически мотивировано. Если языковые элементы, находящиеся за пределами литературного языка, выполняют определенную функциональную нагрузку, то их употребление в словесной ткани художественного произведения вполне можно оправдать.

«Основной категорией в сфере лингвистического изучения художественной литературы является индивидуальный стиль писателя. Он оправдывает все связанные между собой использованные им языковые средства» (Виноградов, 1959).

«Стиль – это совокупность приемов использования языковых средств, а также вообще средства художественной выразительности, определяющие своеобразие творчества писателя, отдельного произведения» (Ожегов С.И., 2001).

Поскольку в индивидуальном стиле писателя отражается его видение мира, художественные произведения отличаются эмоциональностью, экспрессивностью и метафоричностью. Можно сказать, что данный функциональный стиль субъективен из-за того, что изображаемая действительность в нем отражает авторский индивидуальный замысел.

Согласно толковому переводоведческому словарю художественный текст – это «отдельное в высшей степени индивидуальное произведение художественной речи, написанное на данном языке, а также целостная единица в системе подобных текстов» (Нелюбин, 2003: 247).

Художественные тексты имеют ряд отличий от других (нехудожественных) текстов. По мнению В.В. Сдобникова и О.В. Петровой, художественные тексты отличаются следующие параметры:

1. Способ изображения реальности: в художественном тексте она преподносится в качестве образа.

2. Замысел написания текста: художественный текст не только оказывает эстетическое влияние на читателя, но он также имеет цель сформировать отношение читателя к содержанию художественного произведения. (Сдобников, 2008)

3. Способ передаваемой информации: часть информации художественного текста может быть передана не в явном виде, а за счет смысловой емкости. Данный прием помогает писателю донести до читателей больше информации и смысла посредством использования разных значений слов. Это способствует работе воображения и чувств у читателя.

«Информация в художественном тексте передается через рациональное, эмоциональное и эстетическое воздействие на получателя. Такое воздействие достигается с помощью языковых средств всех уровней. Для этого используется и ритмическая организация текста, и фоносемантика, и лексическая семантика, и грамматическая семантика, и многие другие средства».

4. Наличие авторской позиции и образа автора. «Они создают внутреннее единство художественного текста. Художественный текст не может быть лишен авторской позиции и его отношения к героям произведения».

5. Высокая степень национально-культурной и временной обусловленности. В художественном тексте всегда отражаются особенности народа, о котором или для которого автор создает произведение. Писатель может также включать в свой текст реалии, относящиеся к определенному периоду истории или месту (Сдобников, 2008).

«В художественной литературе, – пишет акад. В. В. Виноградов, – общенародный, национальный язык со всем своим грамматическим своеобразием, со всем богатством и разнообразием своего словарного состава используется как средство и как форма художественного творчества. Иначе говоря, все элементы, все качества и особенности общенародного языка, в том числе и его грамматический строй, его словарь, система его значений, его семантика, служат здесь средством художественного обобщенного воспроизведения и освещения общественной действительности» (Виноградов, 1959).

Итак, основной функцией стиля художественной речи является передача замысла автора, воздействие на воображение и чувства читателей с помощью использования языковых и специфических стилистических средств (Гальперин, 1958).

1.2. Стилистический потенциал семасиологии

В стилистической семасиологии можно выделить выразительные средства и стилистические приемы.

Семасиология – наука о значении языковых единиц различных уровней. Здесь рассматривается стилистическая значимость единиц нескольких уровней – слова, словосочетания, высказывания и, частично, текста.

Под выразительными средствами понимаются **фигуры замещения**, т. е. различные способы вторичной номинации.

Вторичная номинация не является произвольной, а подчиняется определенным закономерностям. Наиболее часто перенос названия производится на основании сходства (реального или воображаемого) двух

объектов: шляпа – головной убор, шляпа – растяпа (метафорический перенос), которое устанавливается более или менее субъективно, или на основании смежности, существующей, как правило, объективно между двумя объектами: шляпа – головной убор, шляпа – человек в шляпе; курица – птица, курица – куриное мясо (метонимический перенос) (Мороховский, 1984).

«Стилистические приемы семасиологии – это **фигуры совмещения**, т.е. стилистически значимые способы сочетания в синтагматической последовательности значений единиц одного уровня, в том числе и выразительных средств в пределах единицы другого, более высокого уровня» (Мороховский, 1984: 156).

Фигуры замещения подразделяются на фигуры количества (гипербола, мейозис (литота)) и фигуры качества: метонимия (перифраз, синекдоха, эвфемизм), метафора (аллегория, антономазия, персонификация) и ирония.

1. Фигуры количества.

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

Гипербола (англ. *hyperbole, overstatement*) – это фигура речи, состоящая в преднамеренном преувеличении свойств предмета или явления, усиливающая выразительность, придающая высказыванию эмфатический характер. Так как гипербола – преувеличение преднамеренное, ее нельзя

понимать буквально: и отправитель речи, и адресат осознают ее художественную условность.

Гиперболизированными признаками чаще всего наделяются свойства предметов (людей), такие как цвет, размер, особенности формы, количества и др.: «*Splendid cheeses they were, ripe and mellow, and with a two hundred horsepower scent about them...*» (J. Jerome).

Гипербола является одним из средств образной характеристики. С помощью этого выразительного средства автор или говорящий может усилить впечатление, подчеркнуть отрицательное или положительное качество описываемого лица или предмета (Мороховский, 1984).

Цели употребления гиперболы в художественной литературе различны. «*He heard nothing. He was more remote than the stars*» (S. Chaplin). В этом предложении употребление гиперболы служит средством выражения эмоционального состояния рассказчика, повествующего о своем погибшем друге.

В художественной речи гипербола часто взаимодействует с такими стилистическими средствами, как метафора, персонификация, сравнение.

Мейозис (англ. meiosis) – противоположная гиперболе фигура речи. Мейозис представляет собой усиливающее выразительность речи преднамеренное уменьшение свойств объекта или явления. Это выразительное средство обычно строится на сопоставлении двух разнородных предметов (явлений) на основе общего для них признака (например, объем предмета, размер, расстояние, время). Цель – подчеркнуть незначительность описываемого предмета (Мороховский, 1984).

Сферой применения мейозиса является экспрессивно окрашенная разговорная речь. Обычно это определенный, довольно ограниченный набор устойчивых выражений, воспроизводимых без изменений: *влететь в копеечку, в мгновение ока, под боком, a pretty penny, Tom Thumb*.

Литота (англ. *litotes*) – это средство риторического умаления. От мейозиса литота отличается и содержанием, и структурой. Литота имеет специфическую семантико-синтаксическую структуру: употребление частицы *not* перед словом, содержащим отрицательное значение или отрицательный префикс (типа *not bad, not unkind*).

Целью использования этого выразительного средства является чаще всего ослабление положительной характеристики предмета речи: «*Julia was not dissatisfied with herself*» (S. Maugham).

2. Фигуры качества.

«К фигурам качества относятся фигуры, основанные на сопоставлении свойств и качеств двух разнородных объектов (явлений) с общим для них качественным признаком» (Мороховский, 1984: 158).

Метафора и **метонимия** – это универсальные в своей основе способы переосмысления значения слов и перенесения наименования с одного денотата на другой, но в метафоре перенос наименования осуществляется на основании сходства (реального или вымышленного) двух объектов (*он – шляпа, тряпка, медведь, лиса, he is a brick, a log, a bear*), а в метонимии он осуществляется на основе смежности двух объектов (*I like Goya*, т. е. *I like Goya's pictures, cars of moustaches (=men with moustaches)*) (Мороховский, 1984).

Для метонимического переноса характерны переносы свободных или основных лексических значений. При метонимическом переносе слово получает новое дополнительное значение, т. е. происходит расширение исходного значения (типа стол – предмет мебели, сладкий стол (сладкие кушания), паспортный стол (учреждение) и т. д.

Метафоричный перенос значения характерен прежде всего для несвободных значений – фразеологически связанных или синтаксически обусловленных. При метафоризации из всего набора лексико-семантических вариантов данного слова реализуется лишь один, т. е. происходит сужение

значения слова. Так, например, в предложении из рекламного текста: «*The woman who wears this rare perfume wears a liquid jewel*» слово «*jewel*», которое в данном случае обозначает денотат *perfume*, реализует лишь одно значение – «нечто, обладающее большой ценностью» (Мороховский, 1984).

Ирония также является способом переноса наименования с одного денотата на другой, но в отличие от метафоры, которая базируется на сходстве двух денотатов, и в отличие от метонимии, которая основана на смежности двух денотатов, ирония базируется на противоположности эксплицитно выраженной положительной оценки денотата (Мороховский, 1984).

Рассмотрим теперь каждую фигуру замещения отдельно.

Метонимия. К метонимической группе, кроме собственно метонимии относятся синекдоха, перифраз и в определенной степени эвфемизмы.

«Метонимия как вторичная языковая номинация основывается на реальной связи объекта номинации с тем объектом, название которого переносится на объект наименования» (Мороховский, 1984: 160).

Мы говорим о стилистической метонимии в том случае, когда реализуется какая-то новая неожиданная связь между двумя объектами. Эти связи могут быть различного характера, например, связь между признаком лица и самим лицом, связь между одеждой или предметом, который носит человек, и самим человеком, связь между орудием труда и самим трудом или его результатами.

Синекдоха (англ. *synecdoche*) – это разновидность метонимии, она заключается в переносе наименования, основанном на взаимосвязи части и целого – часть выступает как целое, а целое выступает как часть, индивидуум выступает как весь коллектив, значение единственного числа выступает в значении множественного числа и наоборот: «*Since I left you, mine eye is in my mind*» (W. Shakespeare).

Перифраз (англ. *periphrasis*) – стилистическая фигура замещения, которая заключается в замене названия предмета (или явления) описанием его наиболее существенных признаков или указанием на их характерные черты. Перифраз усиливает изобразительность речи, поскольку он не только называет предмет, но и описывает его (Мороховский, 1984).

Образные перифразы базируются на развернутой метафоре или метонимии: *to tie the knot = to marry*, *root of evil = money*. Чаще всего перифраз встречается в художественной речи, где его можно рассматривать как особенность индивидуального стиля.

Эвфемизм (англ. *euphemism*) – разновидность перифраза, заключающаяся в замене непристойных, грубых и неприятных выражений более вежливыми (Мороховский, 1984).

Примеры эвфемизмов: *to die – to pass away, to decease, to join the majority*.

Таким образом, перифраз – это замена названия объекта или явления описательным выражением, указывающим на наиболее характерные признаки данного объекта или явления. Выделяя какой-либо аспект описываемого денотата, перифраз изображает его образную характеристику, тем самым усиливая выразительность речи.

Эвфемизмы – разновидность перифраза – представляют собой синонимичные, но «смягчающие» описательные обозначения объектов или явлений, которые считаются неприятными или неприличными.

Метафора – это вторичная номинация, основанная на сходстве, реальной или мнимой общности объекта номинации с тем объектом, название которого переносится на объект номинации. «Метафора – это принцип необычайного словоупотребления, названия «предмета», «смысла», имеющего уже «имя», новым словом, которое может утвердиться за ним навсегда» (Мороховский, 1984: 164).

Примеры метафор: *the wall of silence, a tongue of flame*.

Основная функция метафоры – не коммуникативная, а эстетическая, ее назначение – не сообщать информацию, а вызывать представления.

Антономазия (англ. *antonomasia*) – разновидность метафорического переноса значения, или переименование. Выделяют два вида антономазии: использование имени собственного в значении нарицательного существительного (*Othello*, *Don Juan*, *Romeo* и т. д.) и использование нарицательных существительных или их частей в функции имени собственного. И в том и в другом случае вторичная номинация основывается на реальном или мнимом сходстве двух объектов. Стилистический эффект ее невелик, но в художественной речи возможно «оживление» антономазии.

Персонификация (англ. *personification*) – разновидность метафоры, заключающаяся в том, что абстрактным понятиям (например, таким как *ложь*, *грех*, *добродетель*, *любовь*) приписываются свойства и признаки живых существ (Мороховский, 1984).

Персонификация – выразительное средство, характерное для художественной речи, однако, будучи разновидностью метафоры, она свойственна в разной степени всем типам и стилям речи. Персонификация может реализовываться только в определенном контексте, хотя бы минимальном.

Аллегория (англ. *allegory*) является разновидностью метафоры. В отличие от обычной метафоры аллегория используется только в художественной речи, а в отличие от персонификации аллегория реализуется только в целом тексте. Разумеется, эти тексты могут быть различной величины и объема. Самыми короткими текстами такого рода являются пословицы, в которых в образной форме выражена та или иная идея, чаще всего морально-этического характера. Аллегорическими могут быть и произведения «большой формы». Например, элементы аллегории прослеживаются в «Путешествиях Гулливера» Дж. Свифта, многие

произведения средневековой литературы насквозь аллегоричны – поэма Дж. Чосера «Птичий парламент» и др. (Мороховский, 1984).

Ирония (*irony*) – это стилистический прием, который строится на основе переноса по контрасту или, другими словами, ирония – это употребление слова (фразы) в противоположном значении: «Умен ты, братец!» (О недалеком человеке), A fine friend you are! (о друге, который вас подвел или предал).

Стилистическая функция иронии заключается в создании юмористических коннотаций, а также коннотаций насмешки, сарказма.

Нужно помнить о том, что термин «ирония» многозначен. Кроме иронии-тропа, в стилистике актуальным является понимание иронии как авторского отношения, которое может пронизывать отдельные фрагменты или все художественное произведение (Мороховский, 1984).

Фигуры совмещения.

«Фигуры совмещения – совокупность стилистических приемов, или стилистически значимых способов сочетания в синтагматической последовательности лексических единиц одного уровня, в том числе и выразительных средств, в пределах единицы другого, более высокого уровня. Чаще всего данные фигуры образуются в речи в результате семантического взаимодействия слов, словосочетаний, реже – абзацев» (Мороховский, 1984: 174).

Можно выделить три основных типа соотношений лексических единиц:

1. соотношение семантически тождественных единиц, в результате чего образуются **фигуры тождества** (включают сравнение, синонимы-заместители и синонимы-уточнители);

2. соотношение семантически противоположных (антонимичных) лексических единиц. В высказывании или тексте сочетаются две семантически противоположные (антонимичные) единицы, которые

мыслятся как контрастные, в результате чего образуются **фигуры противоположности** (антитеза и оксюморон);

3. соотношение семантически различающихся между собой лексических единиц. Отправитель сочетает в высказывании или тексте лексические единицы, обозначающие разные не тождественные понятия, в результате чего образуются **фигуры неравенства** (нарастание, разрядка, зевгма) (Мороховский, 1984).

1.) Фигуры тождества.

Отношения тождества реализуются в контексте на основе идентификации сходных, или синонимичных, единиц, относящихся к одному предмету, явлению, действию. К этой группе относятся сравнение, синонимы-заместители и синонимы-уточнители.

Сравнение (англ. simile от лат. similis – подобное) – это стилистический прием, который состоит в частичном уподоблении двух объектов действительности (или их свойств), относящихся к разным классам. Сравнимые предметы не идентичны полностью, они только чем-то напоминают друг друга. Констатация их частичного тождества дает новое восприятие предмета (Мороховский, 1984).

Сравнение – это структура, состоящая из двух компонентов: субъекта сравнения и объекта сравнения, объединенных формальными показателями мыслительной операции уподобления, такими как like, as ... as, as if, as though, such as и др.: «*His flesh was like a blister you could prick with a needle*» (G. Greene).

Если отсутствует формальный индикатор сравнения, но отношения обеих частей структуры являются отношениями сходства и подобия, то в таких сравнениях лексическое значение глаголов подчеркивает тип семантических отношений между элементами высказывания: to remind, to resemble, to seem и др.: «*He reminded Julia of an old dog lying in the sun and gently beating his tail on the ground*» (S. Maugham).

Многие сравнения вследствие их широкого употребления превратились в устойчивые сочетания: *мокрый как мышь, голодный как волк, drunk as a lord, as bright as a button, fit as a fiddle* и др., на основе которых образовались фразеологические единицы, а также пословицы и поговорки: *as old as the hills, as like as two peas*. Помимо этого, в английском языке существует целый ряд клишированных сравнений, которые подчеркивают тождество различных качеств или действий человека или животного, являющегося носителем данного качества: *busy as a bee, playful as a kitten, sly as a fox, to swim like a duck, to work like a horse* (Мороховский, 1984).

Уподобляя разноплановые понятия, несвязанные между собой в действительности, писатели создают чрезвычайно яркие, образные сравнения благодаря неожиданности сопоставления: «*A big wardrobe stood open and two white suits hung there like the last teeth in an old mouth*» (G. Greene). «*Confucius's beard hung meagerly down like a waterfall in the dry season*» (G. Greene).

Синонимы-заместители – это слова, которые употребляются для наименования уже упомянутого предмета, явления, действия и дополняющие характеристику данного предмета в каком-либо новом аспекте.

При первичном упоминании предмета говорящий выбирает наименование из совокупности определенных языковых средств. При повторной номинации заданность денотата позволяет ему без искажения содержания высказывания изменить его наименование (Гак, 1976).

Целью употребления вариативных наименований является стремление избежать монотонности повтора, достичь большей яркости, выразительности, образности высказывания: «*But he had no words to express his feelings and to relieve them would utter an obscene jest; it was as though his emotion was so violent that he needed vulgarity to break the tension. Mackintosh observed this sentiment with an icy disdain*» (S. Maugham).

Стилистическим различиям в приведенных примерах сопутствуют и смысловые различия.

Для синонимов-заместителей характерно контекстуальное сближение слов в эмоционально-оценочном плане. Поэтому слова можно рассматривать как синонимы только в определенном контексте, в определенной ситуации.

Употребление **синонимов-уточнителей** в качестве стилистического приема заключается в использовании двух или более синонимов для выражения одного и того же либо сходного значения. Синонимы-уточнители используют с целью наиболее полно охарактеризовать предмет, так как каждый синоним выражает какой-то дополнительный оттенок значения (Мороховский, 1984).

Парные синонимы, как правило, не различаются своей стилевой окраской: «*Finally I wrote my grandmother about it. Her answer came quick and sharp*» (М. Twain).

В данных примерах объединение слов в одном синтагматическом ряду уточняет содержание высказывания, способствует выявлению дополнительной информации. Иногда в пределах одного предложения выстраивается целый ряд синонимов.

В художественной речи синонимия используется весьма широко, и ее функциональная нагрузка довольно значительна, поскольку здесь она употребляется для нюансировки смысла (Мороховский, 1984).

Таким образом, к фигурам тождества относятся сравнение, основанное на частичном уподоблении двух объектов действительности, относящихся к разным классам, и употребление слов-синонимов, которые, имея близкие или даже тождественные значения, различаются стилистической окраской или сферой употребления.

2). Фигуры противоположности.

«Стилистические приемы фигур противоположности характеризуются совмещением в рамках определенного контекста двух или более слов,

словосочетаний и высказываний, значения которых противоположны по смыслу. Значения этих речевых единиц являются либо объективно контрастными, либо воспринимаются как таковые участниками коммуникативного акта. К стилистическим фигурам противоположности относятся антитеза и оксюморон» (Мороховский, 1984: 180).

Антитеза (англ. antithesis) – стилистический прием, состоящий в соположении в синтагматической цепочке контрастных, противопоставленных понятий, образов, значений, выраженных различными речевыми единицами. Пример: «*I had walked into that reading-room a happy, healthy man, I crawled out a decrepit wreck*» (J. Jerome).

Чаще всего антитеза встречается в бессоюзных сложных предложениях или в сложносочиненных предложениях с противительным союзом *but*.

Характерной структурной особенностью антитезы является ее сочетаемость с другими стилистическими средствами, в частности с анафорическим повтором, параллелизмом и хиазмом: «*Among the people the priest did not particularly want to know was a very dominant-looking lady, sensationally clad in scarlet, with a mane of yellow hair too long to be called bobbed, but too loose to be called else*» (G. Chesterton).

Стилистические функции антитезы разнообразны. Они включают контрастное противопоставление референтов и ритмическую организацию высказывания (Мороховский, 1984).

Оксюморон (англ. oxymoron) представляет собой сочетание противоположных по значению лексических единиц, в результате которого возникает новое смысловое понятие.

Данный стилистический прием раскрывает противоречивые стороны явления или двойственность состояния, настроения говорящего. Один из компонентов оксюморона выявляет объективно существующую особенность или качество референта, другой – служит для его субъективной

характеристики: *the plainest beauties, poorest great men, the lowest skyscrapers, the hautiest beggars* (О. Henry).

Семантическая несовместимость, сопровождаемая низкой степенью предсказуемости, порождает не только неожиданные сочетания слов, нарушающие привычные нормы сочетаемости, но и выявляет новые свойства референта (Мороховский, 1984).

Писатели создают оригинальные оксюморонные сочетания типа *the plainest beauty, the littlest great man* (О. Henry).

Рассмотренные стилистические приемы отличаются значительной эмоциональностью и экспрессивностью благодаря сочетанию противоположных по значению лексических единиц (оксюморон) или противопоставлению противоположных признаков предметов или явлений (антитеза). Стилистический эффект и в том, и в другом случае возникает вследствие сопоставления контрастных понятий.

3). Фигуры неравенства.

Сопоставление предметов, явлений, отличающихся по ценности, значимости, силе, количеству или величине, обязательно содержит в себе понятие интенсивности. Различия в интенсивности могут преднамеренно использоваться в речи, создавая тем самым определенный стилистический эффект. «Между следующими друг за другом частями высказывания возникают отношения неравенства» (Мороховский, 1984: 182).

К фигурам неравенства относятся: фигуры, суть которых заключается в актуализации эмоциональной насыщенности высказывания (нарастание, разрядка) и фигуры, основанные на смысловой двузначности слов или выражений (каламбур, зевгма).

Нарастание (англ. *gradation*) – стилистический прием, который заключается в определенном соположении нескольких компонентов высказывания к одному референту в порядке нарастания экспрессивности, эмоциональной напряженности.

Экспрессивность тех или иных лексических единиц в градационном ряду тесно связана с их эмоциональной окрашенностью, со значимостью их содержания, с возможностью выразить различную степень напряженности в высказывании. Значения единиц градационного ряда всегда одноплановые, нередко они являются идеографическими синонимами. «*The light was his inheritance, his tradition, his life*» (A. Cronin).

Стилистический прием нарастания широко используется в художественной литературе. В авторском повествовании нарастание используется для создания эмоционально-насыщенной, образной характеристики персонажей, обстоятельств, событий, в прямой речи действующих лиц – для субъективной оценки предметов, явлений действительности (Мороховский, 1984).

Разрядка (антиклимакс) (англ. anticlimax) – стилистический прием, заключающийся в таком расположении элементов высказывания, при котором каждый последующий элемент отличается убывающей степенью интенсивности. Разрядка – обратный нарастанию стилистический прием, нисходящая градация, при которой элементы высказывания располагаются в убывающем смысловом порядке от семантически более значимых к менее значимым:

«“*Can't you get a story out of it?*” he asked, huskily. “Some sort of a story, even if you have to take part of it?” “Not a line”, said I» (O. Henry).

Экспрессивность разрядки усиливается благодаря тому, что она строится на использовании одного из самых ярких стилистических средств – параллельных конструкций.

Зевгма (англ. zeugma). Зевгматическая конструкция – это такой способ структурной организации высказывания, при котором опорный элемент конструкции одновременно выступает и как элемент фразеологического словосочетания, и как элемент свободного сочетания слов.

Пример зевгмы: «*If the country doesn't go to the dogs or the Radicals, we shall have you Prime Minister some day*» (O. Wilde). Глагол *to go* выступает как компонент фразеологического сочетания *to go to the dogs* (гибнуть, разоряться) и как компонент свободного словосочетания *to go to the Radicals* (перейти к радикалам), т. е. полисемантический глагол *to go* реализует одновременно два значения: сначала реализуется фразеологически связанное значение глагола, а затем выявляется и его переносное значение (Мороховский, 1984).

Данная конструкция является стилистическим приемом, для которого характерно использование и синтаксических, и лексических средств.

Итак, в основе рассмотренных фигур неравенства (нарастание, разрядка, каламбур, зевгма) лежит сопоставление явлений, предметов, отличающихся по значимости, силе, размеру и т. д. Эти различия в интенсивности значений, а также смысловая двужначность используются в речи для актуализации эмоциональной насыщенности высказывания или для создания комического эффекта.

1.3. Стилистический потенциал фразеологии

Вопрос о статусе фразеологических единиц в системе языка весьма сложен. Рассмотрим фразеологию как совокупность фразеологических единиц (ФЕ), подразумевая под ФЕ устойчивые отдельнооформленные, но семантически целостные сочетания слов с частично или полностью переосмысленным значением (Мороховский, 1984). «Такое понимание ФЕ дает возможность включить в состав фразеологии и многие фразовые штампы, клише, типичные для разных литературных стилей, и литературные цитаты, и крылатые выражения, и народные пословицы и поговорки» (Виноградов, 1977: 61).

Фразеологические единицы эквивалентны словам, так же, как и слова, они выполняют функции номинации и коммуникации. Это не означает, что между словами и ФЕ нет существенных различий в функциональном аспекте.

Во-первых, фразеологизмы в отличие от слов, у которых связь между составляющими его морфемами является жесткой и редко претерпевает какие-либо изменения, являются единицами, обладающими свойством синтаксической разнооформленности, синтагматические связи между компонентами ФЕ более свободны и в речевом потоке могут значительно видоизменяться для создания различных стилистических эффектов (Мороховский, 1984).

Во-вторых, можно предположить, что большинство фразеологических единиц в отличие от слов содержит не только основную, но и дополнительную информацию. Это обусловлено тем, что очень многие ФЕ образуются в результате вторичной номинации для более экспрессивного или более эмоционального обозначения понятий и явлений, которые уже обозначены словами или свободными словосочетаниями.

Так, например, наряду с прилагательными со значением положительной оценки *good, splendid, marvelous* и др. возникает ФЕ *as good as gold*, в котором положительная оценка может рассматриваться как имеющая превосходную степень (Мороховский, 1984).

«Фразеологизмы создаются не для называния каких-либо новых явлений, а для конкретизации и образно-эмоциональной оценки предметов, явлений, действий, качеств, уже названных в языке» (Мороховский, 1984: 125).

Фразеологические единицы, как и слова, можно подразделить на два основных класса: ФЕ, имеющие лексико-стилистическую парадигму, и ФЕ, не имеющие лексико-стилистической парадигмы. Семантические характеристики ФЕ этих классов в общем совпадают с семантическими

характеристиками классов слов, имеющих и не имеющих лексико-стилистические парадигмы. (Мороховский, 1984)

Фразеологические единицы, имеющие лексико-стилистическую парадигму, так же как и слова этого класса могут быть разбиты на ФЕ сниженного стилистического тона и ФЕ высокого стилистического тона. В этой связи встает вопрос о наличии межстилевой и внутрителивой синонимии в совокупности фразеологизмов. Распространенность межстилевой синонимии в лексике имеет ограниченный характер. «Применительно к ФЕ область межстилевой синонимии оказывается еще уже, что связано с отсутствием в ФЕ развернутых синонимических рядов» (Степанов, 1966: 78). Для выражения нескольких понятий в английском языке существуют фразеологические синонимы сниженного и высокого стилистического тона (*to kick the bucket, to hop the twig, to tip over the perch – отдать богу душу, сойти в могилу, уйти в мир иной, уйти из жизни, to go West, to depart to God, to join the majority*), но их количество очень невелико, и они встречаются только в некоторых тематических областях (Мороховский, 1984).

Фразеологические единицы высокого и сниженного стилистического тона разграничиваются не столько на основе их стилистического значения, сколько на основе принадлежности их к определенному типу речи – книжному или разговорному (Мороховский, 1984).

ФЕ высокого стилистического тона, как и слова, можно подразделить на следующие группы:

а) архаизмы: *be at accord with somebody* – соглашаться с кем-либо, *play upon advantage* – обманывать;

б) поэтизмы: *proud sea* – вздымающееся море, *of high account* – имеющий ценность, *bring to mould* – хоронить;

в) варваризмы: лат. *ad verbum* – слово в слово, *ad patres* – к праотцам; фр.: *a la mode* – по моде, *a la carte* – по заказу;

г) книжные: *Achilles heel* – Ахиллесова пята, *steal somebody's heart* – похитить чье-то сердце.

Следует отметить, что книжные ФЕ, источником которых является библейская и античная мифология, средневековая и, частично, новая европейская литература, имеют в большинстве случаев интернациональный характер и лишены национальной специфики, как в вышеприведенных примерах. (Мороховский, 1984)

ФЕ сниженного стилистического тона можно подразделить на следующие группы:

а) разговорные: *ask me another* – спроси чего-нибудь полегче, *agony in red* – ярко-красный костюм, *Adam's ale* – вода;

б) интержаргонные: *have a crush on somebody* – сильно любить кого-либо, *ride the black donkey* – быть в плохом настроении, *drop a cue* – сыграть в ящик;

в) жаргонные, которые в свою очередь, подразделяются по сферам употребления. Так, можно выделить морские жаргонизмы: *be on the beach* – быть в отставке, *put up a badge* – получить очередное звание; авиационные: *grab for altitude* – стараться набрать высоту, *hit the ground* – совершить посадку; театральные: *get the bird* – освистать, ошибать, *the big bird* – свист, шикание; спортивные: *sell one's back* – дать себя победить противнику за деньги; политические: *wrecking amendment* – поправка к законопроекту, сделанная для того, чтобы свести его на нет, *tap the barrel* – присвоить государственные или общественные деньги и др.;

г) в качестве отдельной группы можно выделить просторечные ФЕ и ФЕ-вульгаризмы, лежащие за пределами нормативного разговорного языка: *a bit of jam* – хорошенькая девушка, *get the wind up* – «сдрейфить», *get somebody up on his ears* – разозлить и др.

Отметим два существенных обстоятельства. Во-первых, четких границ между выделенными группами нет. Во-вторых, именно этим группам ФЕ

свойственна узуальная стилистическая окраска, которая создается самыми разнообразными средствами:

- а) повтором слова: *by and by, again and again, more and more*;
- б) аллитерацией в сочетаниях частичных синонимов: *bag and baggage, chop and change, safe and sound, rack and ruin*;
- в) аллитерацией и ассонансом в сочетаниях полных и частичных антонимов: *now or never, heads and tails, more or less*;
- г) рифмой: *to be art and part, fair and square, by hook or by crook*;
- д) образностью: *as good as gold, as cold as a cucumber, as bold as brass*, где, кроме того, наблюдается аллитерация в компонентах ФЕ (Мороховский, 1984).

Особенностью ФЕ, обусловленной из раздельнооформленностью, является возможность из окказионального стилистического использования – различные авторские преобразования ФЕ, целью которых является достижение определенного стилистического эффекта.

Целесообразно различать два вида окказионального стилистического использования ФЕ:

- а) структурную трансформацию, или различные преобразования структуры (или компонентного состава ФЕ), сопровождаемые полным или частичным изменением его значения и
- б) контекстуальную транспозицию, или полное (или частичное) переосмысление значения ФЕ в данном контексте без изменения его состава и структуры (Мороховский, 1984).

Структурная трансформация ФЕ может осуществляться следующими способами: 1) расширением компонентного состава ФЕ; 2) сокращением компонентного состава ФЕ; 3) изменением компонентного состава ФЕ; 4) инверсией компонентов ФЕ.

Расширение компонентного состава ФЕ (или «вклинивание») рассматривается учеными как простое вклинивание и вклинивание,

сопровожаемое осложнением ФЕ – лексической или морфологической заменой, словообразовательными изменениями, инверсией, добавлением слова. Мы предпочитаем термин «расширение», который включает различные виды вклинивания. Оказиональное авторское преобразование ФЕ представляет собой уточнение, усиление или ослабление значения всей ФЕ с целью достижения определенного стилистического эффекта.

Так, например, в размышлениях одного из персонажей романа А. Хейли «В высших сферах» находим: *But that was no reason for not being pleased, or making political hay whenever one could*, где ФЕ *make hay* – наживаться, делать что-либо быстро и вовремя образовалась в результате усечения пословицы .. *while the sun shines* – коси коса, пока роса; и расширяется с целью уточнения, конкретизации значения ФЕ – *making political hay* – наживать политический капитал.

В том же романе в предложении «*When you had a weak case and knew it Alan thought, even straws should be grasped at firmly*» происходит расширение ФЕ (*catch at a straw* – хвататься за соломинку), изменение порядка следования компонентов и лексического состава с целью усиления значения ФЕ (Мороховский, 1984).

Расширение ФЕ может происходить и за счет объединения двух ФЕ, которые используют один образ: «*Richardson grinned: «You could try suggesting that he keeps both feet on the ground. That way he might not put one in his mouth so often»*», где ФЕ (*keep feet on the ground* – твердо стоять на земле, быть реалистом) первого предложения развертывается во втором предложении, используя ФЕ *put feet into one's mouth* – влипнуть, сплеховать, сесть в галошу (Мороховский, 1984).

Сокращение компонентного состава ФЕ не является стилистическим приемом, это скорее результат речевой компрессии пословиц, поговорок, литературных цитат и предложений, как, например: *new broom* от «*new brooms sweep clean*», *a bird in the hand* от «*a bird in the hand is worth two in the bush*»,

catch at a straw от «*drowning man will catch at a straw*». Употребление усеченного фразеологизма отсылает слушателя или читателя к мысли или образу, которые ему уже известны, стилистический эффект ФЕ в таких случаях ослаблен. Однако иногда усечение ФЕ может преследовать иные цели: создание юмористического эффекта. Так, в книге А. Милна о Винни-пухе усечение ФЕ «*Trespassers will be prosecuted*» в «*Trespassers W*» на доске трактуется поросенком Пятачком как имя его деда (Мороховский, 1984).

Наиболее широко распространенным случаем окказионального преобразования ФЕ в стилистических целях является **изменение компонентного состава фразеологизмов**. Различаются простые и осложненные замены. Простые контекстуальные преобразования могут происходить как с изменением структуры ФЕ, так и без ее изменения. Постоянный, или узуальный, компонент ФЕ может заменяться единицей, которая синонимична или антонимична ему, связана или не связана с ней тематически. Осложненные контекстуальные замены, которые встречаются относительно редко, представляют собой те же простые замены, но осложненные авторскими комментариями, повторами, морфологическими и иными структурными изменениями.

Довольно часто данный стилистический прием встречается в книге Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес». Пример: «*Well, I'd hardly finished the first verse*», said the Hatter, when the Queen bawled out: «*He's murdering time. Off with head!*» В ФЕ *kill time* – бесцельно проводить (букв, убивать) время глагол *to kill* заменяется более эмфатическим глаголом *to murder* – злодейски убивать. Одновременно здесь реализуется и дополнительное значение слова *time* – ритм. Так, в словах Королевы одновременно реализуются два значения – «он (злодейски) убивает время» и «он (злодейски) искажает ритм» (Мороховский, 1984).

Под **инверсией**, или переразложением, компонентов ФЕ понимается изменение структуры ФЕ при сохранении ее исходных компонентов и

частичном переосмыслении всей ФЕ или, чаще, одного из его компонентов. Вот диалог Винни-пуха и ослика Иа-Иа: «Good morning, Eeyore», said Pooh. «Good morning, Pooh Bear». Said Eeyore gloomily. «If it is a good morning,» he said. «Which I doubt», said he. ФЕ *good morning*, буквальное значение которой стерлось, трактуется осликом Иа-Иа как буквальное и поэтому помещается в несвойственную данной ФЕ позицию предиката (Мороховский, 1984).

Еще один пример: «*Hullo, Angry*», *James Howden said. «I hear that your people let the cat out».*

The Hon. Phillip Angrove's Bostonian drawl came back. «I know, Prime Minister, and I'm damned apologetic. Fortunately, though, it's only the cat's head and we still have a firm grip on the body» (A. Hailey).

В данном случае в первом предложении сохраняются все компоненты ФЕ «*to let the cat out of the bag*», во втором – происходит переразложение ее и расщепление с переосмыслением компонентов *the cat's head* – часть секрета, *the body* – главная часть секрета (Мороховский, 1984).

Рассмотрим теперь явление контекстуальной транспозиции. Суть ее заключается в том, что ФЕ, сохраняя свою целостность и свой компонентный состав, в определенном контексте полностью переосмыляется. Чаще всего контекстуальная транспозиция представляет собой реализацию буквального значения ФЕ. Такие преобразования обычно преследуют достижение юмористического эффекта.

Например, в названии одной из глав книги о Винни-пухе «Pooh goes visiting and gets into a tight place» ФЕ *tight place* одновременно означает и трудное положение, и узкий проход, в который попал Винни-пух (Мороховский, 1984).

Таким образом, как сами фразеологизмы, так и способы их использования в речи, в том числе и художественной, являются одним из важнейших стилистических средств английского языка.

1.4. Синтаксические стилистические средства

Стиль любого речевого произведения, в том числе и художественного, как и стиль отдельного автора, в значительной степени определяются синтаксисом. Синтаксическая организация речи часто оказывается основным средством художественной изобразительности.

Основная единица синтаксического уровня языка – это модель предложения. В данной работе под моделью предложения понимают предикативную цепочку словоформ, состоящую из подлежащего, сказуемого и приглагольных членов, которые находятся между собой в определенных линейных смысловых и формальных отношениях (Мороховский, 1984).

Выразительное средство – маркированный член стилистической оппозиции элементов языка данного уровня.

«Выразительные средства на синтаксическом уровне представляют собой синтаксические модели предложений, которые несут дополнительную логическую или экспрессивную информацию, способствующую повышению прагматической эффективности высказывания и речи в целом» (Мороховский, 1984: 133).

В соответствии с типами трансформаций исходной модели все выразительные средства синтаксиса можно разбить на три группы:

1. выразительные средства, основанные на редукции исходной модели (эллипсис, умолчание, номинативные предложения, бессоюзие);
2. выразительные средства, основанные на экспансии исходной модели (повтор, перечисление, тавтология, эмфатическая конструкция «It is/was he who», эмфатическая конструкция с глаголом do, вставные предложения);

3. выразительные средства, основанные на изменении порядка следования компонентов исходной модели (инверсия, дистантность, обособление) (Мороховский, 1984).

Исходя из определения стилистического приема как способа комбинации речевых единиц данного уровня в пределах единиц более высокого уровня (т. е. в определенном контексте), под стилистическим приемом на синтаксическом уровне понимается следующее:

1. Способы комбинации моделей предложения в пределах сверхфразового единства, абзаца, текста. В этом случае стилистический прием может создаваться как комбинациями стилистически маркированных и стилистически немаркированных моделей предложения, так и комбинациями стилистически немаркированных моделей предложения.

2. Стилистический прием на синтаксическом уровне может создаваться за счет транспозиции модели предложения в определенном речевом или ситуативном контексте. В этом случае модель приобретает некое дополнительное значение, которое обычно ей не свойственно (Мороховский, 1984).

Можно выделить следующие группы стилистических приемов на синтаксическом уровне:

1) стилистические приемы, основанные на формальных и смысловых взаимодействиях нескольких синтаксических конструкций или моделей предложений в определенном контексте (параллелизм, хиазм, анафора, эпифора);

2) стилистические приемы, основанные на транспозиции значения синтаксической структуры или моделей предложения в определенном контексте (риторический вопрос);

3) стилистические приемы, основанные на транспозиции значения способов связи между компонентами предложений или предложениями

(парцелляция, сочинение вместо подчинения и подчинение вместо сочинения) (Мороховский, 1984).

Рассмотрим **выразительные средства синтаксиса** подробнее. Итак, к выразительным **средствам, основанным на редукции исходной модели** относятся эллипсис, умолчание, номинативные предложения, бессоюзие.

Эллипсис (англ. *ellipsis*) – опущение одного или обоих главных членов предложения, значение которых легко восстанавливается в контексте. Структура эллиптических предложений, как и цели их использования, весьма разнообразны. Эллипсис часто используется в художественной речи, прежде всего в авторском повествовании.

Характерным признаком эллиптических конструкций во всех случаях их употребления является компактность структуры. В полносоставных предложениях каждый элемент несет определенный объем информации. В эллиптических конструкциях опущение одного или нескольких элементов ведет к перераспределению информации на те элементы, которые сохранились.

В процессе устного общения, которое характеризуется высоким темпом речи, краткостью, спонтанностью, говорящие широко используют эллиптические конструкции, что обусловлено тенденцией к экономии языковых средств и произносительных усилий. Восстановление значения опущенных членов предложения обуславливается речевым и ситуативным контекстом и использованием паралингвистических средств. Например:

«Augustus. Hullo! Who are you?»

The Clerk. The staff.

Augustus. You the staff! What do you mean man? (...) Where are the others?»

The Clerk. At the front» (B. Shaw).

Экспрессивное значение эллиптические конструкции приобретают главным образом в художественной прозе (Мороховский, 1984).

Эллиптические конструкции используются автором как средство реалистического воспроизведения живой, непринужденной беседы говорящих, которая характеризует эмоциональное состояние героев.

В авторском повествовании от первого лица и при передаче несобственной прямой речи эллипсис выполняет функцию стилизации под разговорную речь, имитируя модели разговорного синтаксиса: «*I mean the other guys and myself. In somebody else's room*» (J. Salinger).

Эллипсис может использоваться и как средство динамического описания: «*Then came rows of houses with little vane surmounted masts upbearing themselves from among the scarlet beams. Then ditches. Then pollard willows. Then more ditches...*» (Ch. Dickens).

Умолчание или апозиопезис (англ. aposiopesis, stop-short) – внезапный обрыв высказывания, вызванный наплывом чувств, нерешительностью или нежеланием продолжать разговор (высказывание) (Мороховский, 1984).

Умолчание встречается главным образом в устной разговорной речи, когда говорящий вследствие наплыва чувств или колебания прерывает высказывание. Такой обрыв высказывания может быть вызван только эмоциональным состоянием говорящего и не преследовать какой-либо прагматической цели. Однако иногда умолчание представляет собой скрытый намек, выражающий угрозу, обещание, и в этом случае он стилистически значим (Мороховский, 1984).

В художественном повествовании умолчание чаще всего употребляется при передаче несобственно-прямой речи персонажей, выражая их волнения, сомнения, нерешительность. «*Something like despair ravaged the heart of his watching Fleur. If she left him for Winfred! But surely – no – her father, her house, her dog, her friends, her – her collection of – of – she would not – could not give them up!*» (J. Galsworthy).

Номинативными предложениями (англ. *nominative sentence*) называются одноядерные предложения, основой которых является единственный ядерный компонент, выраженный именем существительным.

Номинативные предложения могут быть восклицательными. Их эмоциональное, оценочное значение усиливается в том случае, если перед номинативным компонентом стоит артикль, наречие *very* или указательное местоимение: «*The very idea of it! The irony of it! That woman!*» - *said Soames* (J. Galsworthy).

Большой выразительной силой обладают распространенные номинативные предложения, расположенные непосредственно друг за другом: «*An evening by Randipole Billy. Green lily sky, orange flames over the West. Long flat clouds like copper angles with brass hair floating on the curls of the fire*» (J. Cary).

«Действенным стилистическим приемом является употребление восклицательных номинативных предложений в диалогической и несобственно-прямой речи персонажей» (Мороховский, 1984: 136).

Бессоюзная связь, или **асиндетон** (англ. *asyndeton*) – соединение элементов предложения без служебных слов. Бессоюзная связь между частями предложения или сложносочиненными предложениями основывается на семантическом содержании сопологающихся частей высказывания, объединенных в составе предложения и образующих смысловое и интонационное единство.

Бессоюзные сочетания в разговорной речи усиливают ее экспрессивность, придавая высказыванию характер торопливости, часто незаконченности: «*Who makes fame? Critics, writers, stockbrokers, women*» (S. Maugham).

Итак, редукция исходной модели предложения создает стилистически маркированные модели предложения. Редукции могут подвергаться не

только компоненты модели, но и средства связи между ними (Мороховский, 1984).

Теперь рассмотрим **синтаксические выразительные средства, основанные на экспансии исходной модели.**

Повтор (англ. repetition) – повторение какого-либо предложения, словосочетания, расположенных в непосредственной близости.

Простой контактный повтор может быть выражен союзными (или предложными) двучленными сочетаниями, представляющими собой переменнo-устойчивые единицы «синтаксической фразеологии» типа *hours and hours, millions and millions, miles and miles*.

Расширенный повтор – повторение речевой единицы с дополнительными компонентами, уточняющими или расширяющими ее смысл: «*I don't think Art heard. Pain, even slight pain, tends to isolate. Pain, such as he had to suffer, cuts the last links with society*» (S. Chaplin).

Дополнительные стилистические значения, которые возникают при употреблении повторов, являются необходимым элементом эмоционально-художественного воздействия на адресата (Мороховский, 1984).

Перечисление (англ. enumeration) – создается повторением однородных синтаксических единиц – как отдельных членов предложения, так и словосочетаний. «Перечисление основывается на синтаксическом процессе расширения, под которым понимается добавление к некоторой синтаксической единице других единиц того синтаксического статуса и общей с ней синтаксической связи в структуре предложения» (Почепцов, 1971: 116). Процесс развертывания речевого ряда, ведущим признаком которого является контактное расположение компонентов в линейном ряду, придает данной конструкции стилистическую значимость.

Перечисление может способствовать интенсификации содержания высказывания: «*Door-knobs, keyholes, fireirons, window catches were polished; metal which I had no idea existed flashed with life*» (V. Pritchett).

Синтаксическая тавтология (англ. syntactic tautology) – повторение тождественных по смыслу синонимичных единиц в составе предложения. Синтаксическая тавтология является разновидностью плеоназма (семантический повтор однородных слов и выражений, служащий для уяснения, конкретизации мысли, усиления смысловой и эмоциональной выразительности речи) и характеризуется избыточностью формы выражения (Мороховский, 1984).

Наиболее частым случаем синтаксической тавтологии является повторение подлежащего, выраженного именем собственным или личным местоимением, а также сказуемого, выраженного основным или вспомогательным глаголами: «*Well, Judge Thatcher, he took it and put it out of interest, and it fetched us a dollar a day a piece all the round. The widow Douglas, she took me for her son...*» (М. Twain).

Многосоюзная связь (англ. polysyndeton) – специфический вид связи между компонентами предложения, основанный на многосоюзном сочинении.

Союз и синтаксический параллелизм сближают функционально независимые сочиненные единицы, объединяя и одновременно выделяя каждую из них, акцентируя ее содержание. В полисиндетических конструкциях осуществляется не только повтор одних и тех же синтаксических элементов (однородных членов предложения, сочиненных предложений), но и повторяется один и тот же тип связи между ними: «*He was asleep in a short time and he dreamed of Africa when he was a boy and the long, golden beaches and the white beaches, so white they hurt your eyes, and the high capes and the great brown mountains*» (Е. Hemingway).

Основной стилистической функцией полисиндетона является создание определенного ритма текста (Мороховский, 1984).

Эмфатическая конструкция *it is/was he/that, who*. Данная конструкция выступает как средство интенсификации значения одного из элементов

синтаксической конструкции. Потенциальные возможности данной конструкции в стилистическом плане достаточно велики. С ее помощью можно логически выделить любой (кроме сказуемого) член предложения: «*It isn't every day I get a chance to get out to woods*» (D. Carter); «*It's blood they make their profit of*» (D. Carter).

Эмфатическая конструкция с глаголом do. Значение интенсивности действия часто передается стилистически маркированными формами с глаголом-интенсификатором to do. Данные конструкции являются синонимическими коррелятами нейтральных форм повелительного и изъявительного наклонений: I like – I do like, He likes – He does like, Take it – Do take it: «*I'll never swim the Channel, that I do know*», she said (J. Wain).

Вставные предложения (англ. parenthetic sentences), оформленные как грамматически независимые от предложений, в структуру которых они вклиниваются, могут создавать различные стилистические эффекты. Они характеризуются обязательным фонетическим выделением и свободой позиции по отношению к предложению, в которое они вклинились. Синтаксическая изолированность вставной конструкции выражается в письменной речи графическими средствами – скобки, тире (редко, запятая) (Мороховский, 1984).

Вставная конструкция уточняет, характеризует детали сообщения, придает повествованию живость и непосредственность: «*And sometimes with the sensation a cat must feel when it purrs, he would become conscious that Megan's eyes – those dew-grey eyes – were fixed on him with a sort of lingering soft look...*» (J. Galsworthy).

Итак, созданные в результате экспансии варианты синтаксических моделей являются стилистически маркированными и служат для усиления выразительности речи.

Рассмотрим **синтаксические выразительные средства, основанные на изменении порядка следования компонентов исходной модели.** К ним

относятся: инверсия, дистантное расположение элементов модели предложения и обособление (Мороховский, 1984).

Инверсия (англ. *inversion*) – нарушение нормативного порядка следования единиц речи.

Стилистическая инверсия предполагает преднамеренное нарушение сложившегося порядка слов с целью эмоционального или смыслового выделения какого-либо компонента. Порядок слов считается инвертированным, если перестановке подвергается один (зависимый) член из двух синтаксически связанных членов предложения: сказуемое по отношению к подлежащему, прямое дополнение по отношению к сказуемому, предикатив по отношению к связке и т. д. Таким образом, стилистическая инверсия свойственна всем членам предложения – сказуемому, дополнению и обстоятельству (Мороховский, 1984).

Примером инверсии может служить предложение: «*From behind me came Andrew's voice*» (S. Chaplin).

Постановка в начале предложения наречия придает высказыванию эмоциональную окраску: «*At once began to rise the cries that were fiercely sad...*» (J. London).

Понятие **дистантности**, как синтаксического явления, базируется на потенциальной возможности компонентов предложения перемещаться относительно друг друга в рамках предложения, не изменяя своей функции. Пример разрыва компонентов синтаксической структуры при обратном порядке их следования: «*Of his own class he saw nothing*» (J. London).

Одной из частых причин дистантного расположения элементов модели предложения является употребление вводных элементов – слов и предложений, которые выражают отношение говорящего к содержанию высказывания. Обычно вводно-модальные слова придают новую дополнительную окраску содержанию высказывания: «*He was a big, bony man of perhaps sixty with harshly lined features*» (A. Cronin).

Обособление (англ. *detachment, isolation*) – структурное и интонационно-смысловое выделение одного из членов предложения для придания ему определенной синтаксической и смысловой значимости. Обособленные члены могут быть различными по объему – от одного слова до распространенной группы, присоединяющей к себе придаточные предложения или инфинитивные обороты (Мороховский, 1984).

Стилистическая функция обособления заключается в подчеркивании, выделении смысла, который заключен в этом члене предложения. Обособлению может подвергаться любой второстепенный член предложения, но чаще всего встречается обособление определения: *«It was a terrifying experience for us who were in our mind's own true senses; I hardly dare to think what it must have been for Art, strapped, helpless and immobile»* (S. Chaplin).

Рассмотренные варианты порядка слов в английском предложении связаны с преднамеренным нарушением порядка следования элементов нейтральной синтаксической модели (инверсия) или ослаблением тесной связи между отдельными компонентами высказывания (дистантность, обособление). Выбор того или иного порядка слов используется как один из источников речевой выразительности (Мороховский, 1984).

Давайте теперь рассмотрим подробнее **стилистические приемы синтаксиса**.

«Стилистический прием реализуется в контексте сверхфразового единства, абзаца и целого текста. Взаимодействие моделей предложений в данных контекстах придает эмоциональное и экспрессивное значение отрезкам речи, которые они образуют» (Мороховский, 1984: 146).

Можно выделить три группы стилистических приемов. Рассмотрим каждую из групп отдельно.

К группе стилистических приемов, основанных на **взаимодействиях нескольких синтаксических конструкций или предложений в контексте**, относятся: параллелизм, хиазм, анафора и эпифора.

Параллелизм (англ. parallelism) – стилистический прием, основанный на тождественном построении двух (или более) предложений или их частей.

В зависимости от лексического наполнения элементов параллельных структур параллелизм может выражать сопоставление или противопоставление.

В художественной литературе основной функцией параллельных конструкций является усиление коммуникативной и экспрессивной значимости высказывания: «*You wanted to create beauty, but how could you when you knew nothing about the nature of beauty? You wanted to write about life when you knew nothing of the essential characteristics of life. You wanted to write about the world and the scheme of existence when the world was a Chinese puzzle to you...*» (J. London, 2016: 109).

Хиазм (англ. chiasmus) – разновидность параллелизма, особенностью которого является изменение синтаксических связей между повторяющимися членами параллельной структуры. Такое расположение в обратном порядке следования синтаксических элементов (А В : В А) ведет к переосмыслению содержания высказывания: «*At Malta the news reached us – or, rather, we reached the news – that the Boers have invaded Natal, and that England is at war*» (B. Shaw).

Анафора (англ. anaphora) – стилистический прием, заключающийся в повторении начального элемента (одного или нескольких) в следующих друг за другом предложениях. Анафора относится к средствам так называемого поэтического синтаксиса (Мороховский, 1984).

Являясь одним из богатейших источников речевой выразительности, анафора широко используется в художественных текстах: «*Not a word had been spoken, and not a word was spoken for a long time*» (J. London, 2016: 173).

Анафорический повтор не всегда сопровождается параллелизмом синтаксических структур: «*You are no longer the slow, plodding puny thing of clay, creeping tortuously upon the ground; you are a part of Nature!*» (J. Jerome).

Эпифора (англ. epiphora) – стилистический прием, заключающийся в повторении конечного элемента в двух или нескольких следующих друг за другом предложениях. Как и анафора, эпифора относится преимущественно к стилистическим ресурсам поэтического синтаксиса и используется для ритмической организации речи.

Эпифора в сочетании с анафорой и параллелизмом синтаксических структур является чрезвычайно выразительным стилистическим средством. Будучи характерным приемом поэтического синтаксиса, эпифора и в прозе создает определенный ритм, что достигается тождественным лексическим выражением и интонационным выделением конечных элементов: «*Major Thrope was mortally wounded and his runner killed; Hume and his runner, were killed; Franklin was wounded; Pemberton was killed; Sergeant Perkis was killed; the stretcher-bearers were killed. Men seemed to drop away continually*» (R. Aldington).

Таким образом, стилистические приемы, основанные на формальных и смысловых взаимодействиях нескольких синтаксических конструкций или предложений в определенном контексте, являются одним из богатейших источников речевой выразительности. Данные стилистические приемы служат средствами поэтического синтаксиса. Они широко используются в художественной литературе (Мороховский, 1984).

Стилистический прием, основанный на транспозиции значения синтаксических структур в определенном контексте – риторический вопрос.

Риторический вопрос (англ. rhetoric question) – утверждение или отрицание в форме вопроса. Риторический вопрос не предполагает ответа, а лишь усиливает выразительность высказывания.

В контексте монологической речи реакция на вопрос осуществляется самим говорящим. В этих условиях вопрос не предполагает никакой словесной реакции со стороны адресата. Вопросительная форма транспонируется и приобретает новый коммуникативный смысл: «*But since I was only one, and in a region and state and nation that appeared to be thinking directly opposite to me, and all my husband's way. I quite despaired of any result for myself. Why, therefore, argue with him? Where could I get by it?*» (Th. Dreiser).

Риторические вопросы употребляются в авторском повествовании и в несобственно-прямой речи как средство воспроизведения размышлений персонажа или автора: «*The naivete with which she pursued such activities was part of her nature, he had his own peculiarities, why should not he indulge hers?*» (A. Cronin).

«Рассмотренные случаи транспозиции вопросительных форм являются стилистически маркированными, их функция – привлечь внимание, повысить эмоциональный тон речи, усилить прагматический эффект высказывания» (Мороховский, 1984: 151).

Стилистические приемы, основанные на транспозиции значения способа грамматической связи между компонентами предложений или предложениями – парцелляция и употребление сочинения вместо подчинения и подчинения вместо сочинения.

Парцелляция (англ. *parcellation*) – специфический прием экспрессивного синтаксиса, характеризующийся намеренным расчленением единой синтаксической структуры на две или более интонационно изолированные части, отделенные друг от друга паузой (на письме – точкой или ее эквивалентами).

«Стилистический прием парцелляции может взаимодействовать с другими экспрессивными средствами синтаксиса (повтором, параллелизмом), усиливая их.

Проникая в книжную речь, парцеллированные конструкции используются для создания различных стилистических эффектов, отражая спонтанность, непринужденность разговорной речи» (Мороховский, 1984:151).

Парцелляцию следует отличать от присоединения, которое заключается в присоединении одной формально-грамматической структуры к другой. Так, в примере: «*They would appear with soup. Thin and watery. A steam of cabbage*» (D. White). «Thin and watery» является парцеллятом, так как при применении трансформации депарцелляции восстанавливается целостная структура предложения: «*They would appear with thin and watery soup. A steam of cabbage*». Структура «a steam of cabbage» является присоединительной, так как включение ее в состав предложения требует значительных структурных изменений.

Парцелляция придает особый синтаксический ритм прозе. Такая проза вызывает у читателя непосредственные ощущения, «эффект присутствия», оказывает эмоциональное воздействие (Мороховский, 1984).

Употребление сочинения вместо подчинения и подчинения вместо сочинения. Известно, что синтаксические связи между частями сложного предложения оформляются с помощью союзов и асиндетически.

В художественной речи наряду с простыми распространенными предложениями широко представлены сложносочиненные и сложноподчиненные предложения, которые считаются одним из основных средств создания экспрессивной, эмоциональной и динамической речи.

Употребляя сочинение вместо подчинения, стирая логическую связь между высказываниями, писатель стремится создать многоплановость повествования. Сама связь, а не только смысл предложений становится художественно весомой. Многократное повторение союза and своеобразно соединяет предложения, находящиеся друг с другом в разных смысловых отношениях: одновременности действий или состояний, временной

последовательности, причины, следствия: «*We had become very good friends and I had done a number of practical things for her, such as a serial with Ford and helping type the manuscript and reading her proof, and we were getting to be better friends than I could ever wish to be*» (Е. Hemingway). «*The iridescent bubbles were beautiful. But they were the falsest thing in the sea and the old man loved to see the big sea turtles eating them*» (Е. Hemingway).

В примере объединены простое и сложное предложения сочинительной связью при помощи союза *but*. В сложносочиненном предложении союз *and* выражает причинно-следственные отношения между двумя высказываниями (Мороховский, 1984).

При сочетании предложений или их составных частей смысловые отношения между ними могут быть оформлены способом подчинения вместо сочинения. В романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие» упоминание о дожде является своеобразным лейтмотивом повествования, символом всех бед и трагедий окружающего мира. Таким его воспринимает и героиня романа Кэтрин. Кэтрин очень боится дождя. Генри утешает ее и, кажется, убедил, что все это глупости. Кэтрин понемногу успокаивается: «*”It’s all nonsense. It’s only nonsense. I’m not afraid of the rain...”*. *She was crying. I comforted her and she stopped crying. But outside it kept on raining*».

Последнее предложение абзаца присоединяется к предыдущему с помощью союза *but*. Герой-рассказчик как бы поневоле признает правомерность ассоциаций дождя с трагедией (Мороховский, 1984).

Итак, рассмотренные случаи нарушения привычной логики синтаксического соединения частей сложного предложения, смысловые расхождения между их узואльным иokkaзиональным употреблением вносят в повествование субъективные мотивы и употребляются с определенными стилистическими целями.

Таким образом, выразительные средства и стилистические приемы синтаксиса, которые создаются как с использованием стилистически

маркированных конструкций, так и без их участия являются одним из самых богатых средств стилистики английского языка.

Выводы по главе I

Итак, в первой части работы рассмотрены понятие стиля, стилистические особенности художественных текстов, стилистические средства семасиологии и фразеологии, рассмотрены синтаксические стилистические средства.

Стиль художественной речи – это сложное единство разнородных черт, это стиль, включающий элементы других стилей, объединяющий три подстиля, а именно: язык поэзии, язык художественной прозы и язык драмы.

Языку художественной литературы присуща метафоричность, образность языковых единиц почти всех уровней, наблюдается использование синонимов всех типов, многозначности, разных стилевых пластов лексики.

Эмоциональность и экспрессивность стиля художественной литературы создается при помощи единиц почти всех уровней языковой системы. Употребление языковых средств в художественной литературе подчинено авторскому замыслу, содержанию произведения, созданию образа и воздействию через него на адресата. Писатели в своих произведениях стараются верно передать мысль, чувство, правдиво раскрыть духовный мир героя, реалистически воссоздать язык и образ.

В стилистической семасиологии выделяют выразительные средства и стилистические приемы. В первой главе рассмотрены фигуры замещения (гипербола, мейозис, метонимия, метафора, аллегория и ирония) и фигуры совмещения (сравнение, синонимы, антитеза, оксюморон, нарастание, разрядка, зевгма), представляющие выразительные средства и стилистические приемы.

Фразеология представляет собой совокупность фразеологических единиц, в первой части работы были также рассмотрены ФЕ – устойчивые раздельнооформленные, но семантически целостные сочетания слов с полностью или частично переосмысленным значением.

В первой главе также уделено внимание синтаксическим стилистическим приемам. Синтаксические стилистические приемы включают выразительные средства, основанные на редукции исходной модели (эллипсис, умолчание, номинативные предложения, бессоюзие); выразительные средства, основанные на экспансии исходной модели (повтор, перечисление, тавтология, эмфатическая конструкция *It is/was he who*, эмфатическая конструкция с глаголом *do*, вставные предложения); выразительные средства, основанные на изменении порядка следования компонентов исходной модели (инверсия, дистантность, обособление).

Существуют три группы стилистических приемов на синтаксическом уровне: стилистические приемы, основанные на формальных и смысловых взаимодействиях нескольких синтаксических конструкций или моделей предложений в определенном контексте (параллелизм, хиазм, анафора, эпифора); стилистические приемы, основанные на транспозиции значения синтаксической структуры или моделей предложения в определенном контексте (риторический вопрос); стилистические приемы, основанные на транспозиции значения способов связи между компонентами предложений или предложениями (парцелляция, сочинение вместо подчинения и подчинение вместо сочинения).

Глава II. АНАЛИЗ ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ РОМАНА ДЖЕКА ЛОНДОНА «MARTIN EDEN»

2.1. Средства стилистической семасиологии

Роман Джека Лондона «Мартин Иден» был написан в 1909 году и до сих пор пользуется устойчивой популярностью среди читателей всего мира. Создавая произведение, писатель использовал разнообразные средства выразительности языка. Этим средствам и стилистическим приемам посвящено данное исследование.

В этой части работы будут рассмотрены стилистические средства в английском языке на примере романа Джека Лондона «Мартин Иден». Начнем со средств стилистической семасиологии.

Предметом изучения стилистической семасиологии является не значение единицы как таковой, а стилистические функции **переноса значений и комбинации значений**.

Один и тот же референт может в речи разных людей и в различных ситуациях фигурировать как молодой человек, очкарик, шляпа, осел, свинья, медведь и т.д. Иными словами, названия традиционно присущие одним предметам могут быть перенесены на другие в силу определенных закономерностей, ассоциаций: человек может быть, например, назван «ослом» или «шляпой». В этих случаях мы имеем дело с переносом (транспозицией) значений с целью экспрессивной характеристики предмета речи. Механизм и стилистические функции переноса значений – это одна из областей изучения стилистической семасиологии.

Вторая область – стилистические функции соотнесенности значений. Так, в английской идиоме “merciful tyrant” или строках известного писателя “it was the spring of hope, it was the winter of despair” экспрессивный эффект достигается благодаря комбинации значений. Соответственно, в стилистической семасиологии выделяют два вида приемов: 1) стилистические приемы, основанные на переносе значений (фигуры замещения) и 2) приемы, основанные на комбинации значений (фигуры совмещения).

Рассмотрим использование автором в романе фигур замещения.

Метафора (metaphor) – это перенос названия по сходству признаков при отсутствии реальных связей между традиционным и переносным значениями. Приведем примеры метафор, употребленных в тексте романа:

1) «*with a wealth of golden hair*» (с.8) – «с облаком золотистых волос» (с.9).

2) «...*there was the servant, an unceasing menace, that appeared noiselessly at his shoulder, a dire Sphinx that propounded puzzles and conundrums demanding instantaneous solution*» (с. 18).

«...а тут в придачу еще лакей, непрестанная угроза, зловещим сфинксом бесшумно вырастает за спиной, то и дело загадывает загадки и головоломки и требует немедленного ответа» (с. 20).

3) «*He was no gentle lamb...*» (с. 20).

«Был он отнюдь не кроткая овечка...» (с. 22).

4) «...*lily-pale spirit sitting beside him*» (с. 23).

«...воздушной, бледной, точно лилия, девушки, что сидит рядом» (с. 25).

5) «*Her music was a club that she swung brutally upon his head...*» (с. 24).

«Она обрушила на него музыку, словно беспощадные удары дубиной по голове...» (с. 27).

6) «*Her pale face under its crown of golden hair*» (с. 39).

«Бледное лицо Руфи в короне золотых волос» (с. 44).

7) «*A stream of short stories flowed from his pen...*» (с. 95).

«Поток рассказов не иссякал...» (с. 107).

8) «*The pages of his mind were blank, and, without effort, much he read and liked, stanza by stanza, was impressed upon those pages...*» (с. 57).

«Страницы его разума были чисты, все прочитанное, что ему нравилось, легко, строфа за строфой отпечатывалось на этих страницах...» (с. 63).

9) «*He was clay in her hands immediately, as passionately desirous of being moulded by her as she was desirous of shaping him into the image of her ideal of man*» (с. 83).

«И тотчас он обратился в глину в ее руках и так же горячо желал, чтобы она лепила из него что хочет, как она желала перековать его наподобие своего идеала мужчины» (с. 94).

10) «*But he did not meet that exalted personage, thanks to a Cerberus of an office boy, of tender years and red hair, who guarded the portals*» (с. 93).

«Но увидеться с этой высокой персоной не удалось; помешал охранявший врата цербер – рыжий мальчишка-рассыльный» (с. 104).

Использование Джеком Лондоном метафор придает речи красоту, выразительность и эмоциональность, способствует созданию красочных образов.

Олицетворение (персонификация) (*personification*) – разновидность метафоры. Суть данного приема заключается в том, что неживым объектам приписываются свойства и качества живых, т.е. имеет место перенос по сходству.

Примеры в романе:

11) «*...his thoughts, sympathies, and emotions leapt and played like lambent flame*» (с. 8).

«...и все мысли, представления, чувства тотчас вспыхнут, запляшут, точно беспокойное пламя» (с. 8).

12) «*...and delicious little thrills crawled up and down his spine...*» (с. 13).

«...по спине вверх и вниз поползли восхитительные мурашки...» (с. 15).

13) «*Her purity smote him like a blow*» (с. 28).

«Чистота эта сразила его точно удар» (с. 31).

14) «*...his blood turned to wine and sang through his veins*» (с. 48).

«...кровь забурлила вином и запела в жилах» (с. 53).

15) «*The golden year was dying as it had lived, a beautiful and unrepentant voluptuary, and reminiscent rapture and content freighted heavily the air*» (с. 171).

«Золотая летняя пора умирала как жила, прекрасная, нераскаянная, сладострастная, а воздух был густо настоян на памятных восторгах и довольстве» (с. 193).

Перенесение свойств и качеств живого существа на неодушевленные предметы и отвлеченные понятия способствует созданию образности и выразительности речи писателя. Олицетворения используются автором для создания в тексте романа ярких образов.

Метонимию (metonymy) можно определить, как стилистический прием, основанный на переносе по смежности. Особенностью такого переноса является то, что он основан на реальных связях между прямым и переносным значениями (понятиями).

Разновидность метонимии - название части вместо целого – **синекдоха**.

Примеры метонимии в романе:

16) «*The eyes, weasel-like and cruel were looking at him complainingly*» (с. 31).

«Глазки зятя, злобные, точно у хорька, впились в него с неудовольствием» (с. 35).

17) «*Those bold black eyes he had nothing to offer. But those saint's eyes alongside – they offered all he knew and more than he could*» (с. 53).

«Этим дерзким черным глазам нечего ему предложить. А вот глаза рядом с ними, глаза как у святой, – они предлагали все мыслимое и немислимое, до чего он еще и додуматься не мог» (с. 60).

18) «*Behind those black eyes he knew every thought process. It was like clockwork*» (с. 54).

«Ему знаком ход каждой мысли этой черноглазой. Все равно как часовой механизм» (с. 61).

Стилистический прием замены слова другим на основе связи их смежных значений – метонимия используется в целях образного изображения фактов действительности, создания зрительно более ощутимых представлений об описываемом явлении.

Аллегория (allegory) – иносказание, выражение отвлеченной мысли через конкретный образ.

Первая аллегория, с которой мы встречаемся в романе – это картина.

19) *«An oil painting caught and held him. (...) There was beauty, and it drew him irresistibly. He forgot his awkward walk and came closer to the painting, very close. The beauty faded out of the canvas. His face expressed his bewilderment. He stared at what seemed a careless daub of paint, then stepped away. Immediately all the beauty flashed back into the canvas. “A trick picture”, was his thought...»* (с. 7).

Мартин Иден заходит в дом Рут, он поражен красотой этого дома. Он поражен людьми, которые живут в этом доме. Ему кажется, что это высшие существа. И тут он видит на стене картину, которая кажется ему просто потрясающей, удивительной, прежде он ничего никогда подобного не видел. Он хочет рассмотреть ее лучше, подходит ближе, и разочаровывается – вблизи он видит только мазки, множество мазков, и никакой картины не видит. Так Джек Лондон нам сразу рассказывает о том, что Мартин разочаруется в Рут. Вначале она кажется ему совершенным существом, но чем больше он с ней общается, тем лучше понимает, насколько она некрасива. При этом очень интересен тот факт, что Джек Лондон снова и снова подчеркивает так или иначе – в словах, поступках, действиях Рут и в понимании Мартина – что Рут вовсе не высшее существо, она достаточно ограниченная, себялюбивая и не особенно умная, ее цель – приземленная и простая, ее мораль зиждется на ее желаниях и на том, что принято в обществе, к которому она относится, считать достойным и уважительным. Но картина – это, наверное, не только Рут, это все, что она воплощает, в этом смысле сама Рут – это аллегория высшего общества, встречающего по одежке, неспособного думать.

Еще одна аллегория – это работа Мартина Идена в прачечной.

20) *«...he toiled and suffered over the beautiful things that women wear when they do not have to do their own laundrying. “Fancy starch” was Martin’s nightmare, and Joe’s, too. It was “fancy starch” that robbed them of their hard-*

won minutes. They toiled at it all day. At seven in the evening they broke off to run the hotel linen through the mangle. At ten o'clock, while the hotel guests slept, the two laundrymen sweated on at "fancy starch" till midnight, till one, till two. At half-past two they knocked off» (с.147).

Эта работа казалась ему самой сложной из всех, ему, бывалому моряку, привыкшему к сложностям. Потому что нет ничего сложнее, чем стирать грязное белье высшего общества (нижнему белью посвящены особенно яркие описания). Он не хочет прислуживать «сливкам общества», «владыкам мира сего», он хочет идти своим сложным путем, он хочет сделать что-то важное, достичь цели.

Теперь рассмотрим использованные автором в романе **фигуры совмещения**.

В тексте романа Джека Лондона «Мартин Иден» широко представлено структурное разнообразие **сравнения** как стилистического приема, который используется автором в произведении для выполнения определенных стилистических функций. Примеры употребления сравнений в романе:

21) «...*he lurched away like a frightened horse*» (с. 5).

«Он отпрянул, точно испуганная лошадь» (с. 5).

22) «...*the amused glance... burned into him like a dagger-thrust*» (с. 6).

«Затаенная усмешка во взгляде... резнула его как ножом» (с. 6).

23) «*Into his eyes leaped a wistfulness and a yearning as promptly as the yearning leaps into the eyes of a starving man at sight of food*» (с. 7).

«В глазах тотчас вспыхнула тоскливая зависть и жадность, точно у голодного при виде пищи» (с. 7).

24) «...*his thoughts, sympathies, and emotions leapt and played like lambent flame*» (с. 8).

«...и все мысли, представления, чувства тотчас вспыхнут, запляшут, точно беспокойное пламя» (с. 8).

25) «*He likened her to a pale gold flower upon a slender stem*» (с. 8).

«Хрупкий золотистый цветок на тоненьком стебле» (с. 9).

26) «...*smiling with pity and tenderness as only a spirit could smile, and pure as he had never dreamed purity could be*» (с. 28).

«...улыбается милосердно и нежно, как способна улыбаться лишь фея, и такой оно [лицо] сияет чистотой, какую он и вообразить не мог» (с. 31).

27) «*He staggered along like a drunken man...*» (с. 29).

«Он шел шатаясь, точно пьяный...» (с. 32).

28) «...*glimmered Her pale face under its crown of golden hair, remote and inaccessible as a star*» (с. 39).

«...замерцало бледное лицо Руфи в короне золотых волос, далекое и недостижимое, как звезда» (с. 44).

29) «*His nature opened to music as a flower to the sun...*» (с. 69).

«Все его существо раскрывалось навстречу музыке, словно цветок навстречу солнцу...» (с. 77).

30) «*Though he slept soundly, he awoke instantly, like a cat...*» (с. 137).

«Он спал крепко, но проснулся, будто кошка...» (с. 153).

Сравнение является одним из часто употребляемых Джеком Лондоном стилистических приемов. В художественном тексте сравнения, как и метафоры, являются мощным средством характеристики явлений и предметов действительности. Они в значительной степени способствуют раскрытию мироощущения автора.

Эпитет (epithet) – это экспрессивное, т.е. стилистически выразительное, определение или обстоятельство. Иными словами, эпитет есть синтаксически вычлняемый троп.

Образные эпитеты бывают метафорическими (sleepy silence, friendly trees), метонимическими (a lipstick smile), гиперболическими (confounding news) и т.д.

Рассмотрим примеры эпитетов в романе:

31) «*He forgot himself and stared at her with hungry eyes*» (с. 12).

«Он совсем забылся, жадно пожирал ее глазами» (с. 13).

32) «...*his aggressive pride was forgotten...*» (с. 20).

«...позабыв свою воинственную гордость...» (с. 22).

33) «...*lily-pale spirit sitting beside him*» (с. 23).

«...воздушной, бледной, точно лилия, девушки, что сидит рядом» (с. 25).

34) «*He glanced across the top of the paper he was reading, showing a pair of dark, insincere, sharp-staring eyes*» (с. 30).

«Оторвавшись от газеты, он взглянул поверх нее на вошедшего темными лживыми колючими глазами» (с. 35).

35) «*The eyes, weasel-like and cruel were looking at him complainingly*» (с. 31).

«Глазки зятя, злобные, точно у хорька, впились в него с неудовольствием» (с. 35).

36) «*Martin came and looked at the beady eyes, sneering, truculent, cowardly...*» (с. 31).

«Мартин очнулся, посмотрел в ехидные, свирепые, трусливые глазбусинки...» (с. 35).

37) «*He wondered if there was soul in those steel-gray eyes...*» (с. 36).

«Интересно, видна ли душа в этих серо-стальных глазах...» (с. 40).

38) «*The captain was a fishy-eyed Norwegian...*» (с. 76).

«Капитан был норвежец с тусклыми глазами...» (с.85).

39) «*He had time to note the light, fluffy something that hid her queenly head...*» (с. 53).

«Он успел заметить что-то светлое, пушистое, что укрывало ее царственную головку...» (с.59).

40) «...*violent early spring...*» (с. 119).

«...яростной весной...» (с. 133).

Как видно из данных примеров, эпитеты – определения при словах, придающие им выразительность, красочность. Они способствуют созданию живого представления о предметах, явлениях, вызывают к ним определенное эмоциональное отношение.

2.2. Фразеологические стилистические средства

Фразеологические обороты – яркое стилистическое средство, позволяющее сделать речь сильной и красочной, образной и убедительной. Фразеологические единицы – устойчивые раздельнооформленные, но семантически целостные сочетания слов с полностью или частично переосмысленным значением.

Меткое крылатое слово, полная народной мудрости поговорка, выразительная идиома оживляют язык, он становится более сочным и эмоциональным. Стилистическое использование фразеологических оборотов писателями всегда является творческим.

При использовании в определенных художественных целях фразеологических оборотов без изменения они выступают в авторской речи как одно из средств, делающих речь более разнообразной, живописной, выразительной, а в речи персонажей – как одно из средств их языково-стилистической характеристики. Рассмотрим примеры фразеологических единиц встречающихся в романе:

41) «...*his speech had been so much Greek to her...*» (с. 11).

«...это была для нее китайская грамота...» (с.12).

42) «*He was no gentle lamb and the part of the second fiddle would never do for the high-pitched dominance of his nature*» (с. 20).

«Был он отнюдь не кроткая овечка, и роль второй скрипки никогда не подошла бы этой благородной, сильной натуре» (с. 22).

43) «*Martin Eden came back to earth*» (с. 29).

«Мартин Иден спустился с небес на землю» (с. 32).

44) «*Oh, he knew it all, and knew them well, from A to Z*» (с.52).

«...знал таких девчонок как свои пять пальцев» (с.58).

45) «*They were putting him more on a par with the young men of her class*» (с. 110).

«Они ставили его почти на равную ногу с молодыми людьми ее круга» (с. 122).

46) «*Like a bull in a china shop*» (с.124).

«Вроде слона в посудной лавке» (с.139).

В данных примерах фразеологические обороты используются Джеком Лондоном в стилистических целях без изменений смыслового значения. Структура обычно используемых в разговорной речи фразеологических единиц сохранена.

Можно отметить, что писатель использует яркие фразеологизмы для создания образности и выразительности речи главного героя:

47) «*“I can study by myself. I take to it kindly, like a duck to water”*» (с. 87).

«— Я могу заниматься сам. Я тут как рыба в воде» (с. 98).

48) «*“Like a bull in a china shop,” he suggested, and won a smile*» (с.124).

«— Вроде слона в посудной лавке, - подсказал Мартин, и Руфь одарила его улыбкой» (с.139).

Фразеологизмы используются автором в тексте романа для характеристики языка персонажа и для создания большей образности.

2.3. Конвергенция в романе «Мартин Иден»

В рамках данной работы будет также рассмотрена конвергенция, поскольку этот прием явился основным для создания образа главного героя. Конвергенция интересна тем, что представляет собой сочетание в одном месте ряда стилистических приемов.

Взаимодействуя, стилистические приемы оттеняют, высвечивают друг друга. Рассмотрим несколько примеров, связанных с раскрытием образа главного героя.

Мартин Иден – выходец из рабочего класса, матрос, испытывавший, несмотря на молодость много лишений.

49) *«His mind seemed to turn, on the instant into a vast camera obscura, and he saw arrayed around his consciousness endless pictures from his life, of stoke-holes and forecastles, camps and beaches, jails and boozing kens, fever-hospitals and slum streets...»* (с. 8).

«Память мигом обратилась в громадную камеру-обскуру, и перед его внутренним взором заскользили нескончаемой вереницей картины пережитого – кочегарки и кубрики, стоянки и причалы, тюрьмы и кабаки, тифозные бараки и трущобы...» (с. 8).

Развернутая метафора и перечисление дают читателю полное представление о трудной жизни Мартина. Мартин Иден был от природы очень чуток и отзывчив, несмотря на внешнюю растерянность, не утрачивает этих чувств и в доме Морзов. Его обостренная чувствительность подсказывала ему, что держится он нескладно, и, что эта нескладность проявляется не только в походке и жестах.

50) *«Under that, muscled body of his he was a mass of quivering sensibilities. At the slightest impact of the outside world upon his consciousness, his thoughts, sympathies and emotions leapt and played like lambent flame»* (с. 8).

«В этом мускулистом парне таилась трепетная чуткость. Стоило внешнему миру задеть какую-то струну в его сознании – и все мысли,

представления, чувства тотчас вспыхнут, запляшут, точно беспокойное пламя» (с.8).

В этой конвергенции, основанной на стилистическом перифразе «*he was a mass of quivering sensibilities*», развернутой метафоре и бессюжной связи, стилистическом сравнении чувств и мыслей Мартина со сверкающим пламенем подтверждается мысль об обостренной чувствительности Мартина от природы. Но, несмотря на растерянность и страх в доме Морзов, Мартин Иден был сильной личностью и не мирился с второстепенной ролью, даже осознавая, что эти люди стоят намного выше его на социальной иерархической лестнице.

51) «*He was no gentle lamb and the part of the second fiddle would never do for the high-pitched dominance of his nature*» (с.20).

«Был он отнюдь не кроткая овечка, и роль второй скрипки никогда не подошла бы этой благородной, сильной натуре» (с.22).

Используя пояснительные эпитеты «*high-pitched dominance*», «*no gentle lamb*», разложение устойчивого выражения «*to play the second fiddle*», писатель хотел тем самым подчеркнуть независимость и гордость природы Мартина Идена.

Постепенно перед читателями раскрывается богатая, одаренная натура этого простого человека. Несмотря на то, что он был малообразованным молодым человеком, он умел видеть и вдобавок умел рассказывать о том, что видел, силой своего воображения заставлял слушателей смотреть его глазами.

52) «*He selected from the vast mass of detail with an artist's touch, drawing pictures of life that glowed and burned with light and color, injecting movement so that his listeners surged along with him on the flood of rough eloquence, enthusiasm and power*» (с. 23).

«Как истинный художник, отбирал он самое нужное из множества подробностей и набрасывал картины жизни, пламенеющие светом и яркими

красками, и наполнял их движением, захватывая слушателей потоком буйного красноречия, вдохновения, силы» (с. 25).

Автор, используя развернутую метафору и перечисление, тем самым охарактеризовал Мартина, как прирожденного писателя. Внешний облик Мартина очень противоречив. Мартин Иден – красивый двадцатилетний парень с нежным, как у девушки румянцем на щеках, и красивым, как у херувима ртом, в то же время обладающий недюжинной силой и волей зрелого мужчины с большим жизненным опытом.

53) *«His might have been a cherub's mouth, had not the full, sensuous lips a trick, under stress, of drawing firmly across the teeth. At times, so tightly did they draw, the mouth became stern and harsh, even ascetic. They were the lips of a fighter and of a lover»* (с. 37).

«Рот был бы совсем как у херувима, если бы не одна особенность его полных чувственных губ: в минуту напряжения он крепко их сжимает. Порою стиснет в ниточку – и рот становится суровый, непреклонный, даже аскетический. У него губы бойца и любовника» (с. 41).

В этой конвергенции, основанной на антитезе, пояснительных и метафорическом («a cherub's mouth») эпитетах показана противоречивая красота Мартина.

Всю свою недолгую жизнь Мартин тянется к красоте, и, еще будучи моряком, он уверен, что подлинную культуру можно найти только в «высшем обществе». Красота, изящество, ум Руфи ошеломляют его.

54) *«And then a radiant glory shone on the wall, and up through the other vision, displacing it, glimmered Her pale face under its crown of golden hair, remote and inaccessible as a star»* (с. 39).

«А потом лучезарное сиянье разлилось по стене, и, заслоняя ту картину, проступило, замерцало бледное лицо Руфи в короне золотых волос, далекое и недостижимое, как звезда» (с. 44).

В следующей конвергенции, основанной на развернутой метафоре, метонимии «face», написании с заглавной буквы в середине предложения притяжательного местоимения «Her», пояснительных эпитетах, гиперболе «crown of golden hair», выражается восхищение и преклонение Мартина перед Руфью. В этой конвергенции важная роль отводится выбору слов. Стилистическое сравнение Руфи с отдаленной и недоступной звездой говорит о большой пропасти, которая лежала между Мартином и Руфью, а использование прилагательного «pale» о принадлежности Руфи Морз к классу аристократии. Руфь была для Мартина как дух, божество, богиня.

55) *«And such a voice! – delicate and sweet, like a strain of music heard far off and faint, or, better, like a bell of silver, a perfect tone, crystal-pure»* (с. 99).

«Что за голос! Мягкий, нежный, певучий, словно доносящаяся издали едва уловимая мелодия или, вернее, словно звон серебряного колокольчика, безупречный, кристально чистый звук» (с. 111) .

Посредством восклицания, метафоры и стилистических сравнений, автор показывает читателям восхищение Мартина нежным и мелодичным голосом Руфи.

56) *«Then she played and sang to him, while he gazed with hungry yearning at her, drinking in her loveliness and marveling that there should not be a hundred suitors listening there and longing for her as he listened and longed»* (с. 83).

«Потом она играла и пела ему, а он глядел на нее с тоской и жадностью, упивался ее прелестью и дивился, что ее не слушают сейчас, не томятся по ней сотни поклонников, как томится по ней он» (с. 94).

В данном примере конвергенция стилистических приемов: развернутая метафора, гипербола «a hundred suitors», повтор глаголов «long», «listen» помогают понять насколько сильно Мартин любил и в то же время идеализировал Руфь. Мартин чувствовал большую пропасть между ним и Руфью, и ему очень хотелось перешагнуть через нее.

57) *«But those saint's eyes alongside – they offered all he knew and more than he could guess. They offered books and painting, beauty and repose, and all the fine elegance of higher existence»* (с. 53).

«А вот глаза рядом с ними, глаза как у святой, - они предлагали все мыслимое и немислимое, до чего он еще и додуматься не мог. Книги и картины предлагают они, красоту и покой и все утонченное изящество более возвышенного существования» (с. 60).

Вся конвергенция стилистических приемов: синекдоха «eyes», гипербола «saint's eyes», метафора, повтор глагола «offer» подтверждает читателям мысль, что Мартин давно тянулся к красоте, к возвышенной жизни, к книгам, к картинам, но все это можно найти только в «высшем обществе». И неземной взор Руфи обещал Мартину все, к чему он стремился. Мартин начинает заниматься самообразованием, чтобы не чувствовать той огромной духовной и культурной разницы между собой и девушкой.

58) *«He was a harp; all life that he had known and that was his consciousness was the strings; and the flood of music was a wind that poured against those strings and set them vibrating with memories and dreams»* (с.25).

«Мартин был точно арфа: все, что он в жизни узнал и что стало его сознанием, было струнами, а нахлынувшая на него музыка – ветром, бьющим в струны, и струны отзывались воспоминаниями и грезами» (с. 28).

Развернутая метафора и стилистический перифраз отражают чувства Мартина, когда он слушал музыку. Мартин Иден очень любил поэзию. Она была для него единственным утешением. За очень короткий срок у Мартина произошел быстрый культурный рост.

59) *«Knowledge seems to me like a chart-room. (...) The part played by teachers is to teach the student the contents of the chart-room in a systematic way. The teachers are guides to the chart-room, that's all. It's not something that they have in their own heads. They don't make it up, don't create it. It's all in the chart-*

room and they know their way about in it, and it's their business to show the place to strangers, who might else get lost. Now I don't get lost easily» (с. 87).

«Сдается мне, знания – они вроде штурманской рубки. (...) Дело учителей по порядку растолковать ученикам все, что есть в рубке. Учителя – проводники по штурманской рубке, вот и все. Ничего нового они тут не выдумывают. Не они все это сработали, не они создали. В рубке есть карты, компас, все, что надо, а учительское дело все новичкам показать, чтоб не заблудились. Ну, а я не заблужусь» (с. 99).

Стилистические приемы, такие как метафорический перифраз, стилистическое сравнение знаний со штурманской рубкой, синекдоха «heads», использованные автором в этом абзаце дают возможность читателям понять, какой самостоятельностью и независимостью во владении знаниями обладает этот человек.

60) *«And then, in splendor and glory, came the great idea. He would write. He would be one of the eyes through which the world saw, one of the ears through which it heard, one of the hearts through which it felt. He would write – everything – poetry and prose, fiction and description, and plays like Shakespeare»* (с. 76).

«И тут в неслыханном блеске его озарила великолепная мысль. Он станет писателем. Люди увидят, услышат, ощутят мир и его зрением, слухом, его сердцем. Он станет писать все, что угодно – о событиях вымышленных и подлинных, – стихи и прозу, и, как Шекспир, пьесы» (с. 86).

Следующая конвергенция построена на метонимии (синекдохе) «the eyes», «the hearts», «the ears», аллюзии (ссылке) «like Shakespeare», повторах «he would write», «one of», стилистическом приеме перечисления. Подбор данных стилистических средств автором способствует тому, чтобы показать сильное желание Мартина стать не просто писателем, а писателем с большой буквы не менее знаменитым, чем Шекспир. Мысль о том, что он станет писателем, не давала Мартину Идену покоя.

Мартин Иден не был тщеславным искателем славы, а только юношей, одержимым любовью. Читая Спенсера, Мартин понимает, что не знает ничего, что никогда не узнал бы, сколько бы ни странствовал по морям.

61) *«You fool!» he cried at his image in the looking-glass. «You wanted to write, and tried to write, and you had nothing in you to write about. What did you have in you? – some childish notions, a few half-baked sentiments, a lot of undigested beauty, a great black mass of ignorance, a heart filled to bursting with love, and an ambition as big as your love and as futile as your ignorance. And you wanted to write! (...) You wanted to write about life when you knew nothing of the essential characteristics of life. You wanted to write about the world and the scheme of existence when the world was a Chinese puzzle to you and all that you could have written would have been about what you did not know of the scheme of existence»* (с. 109).

«Дурак! – кричал он своему отражению в зеркале. – Ты хотел писать и пытался писать, а о чем было писать? Что у тебя такого было за душой? Кой-какие ребяческие познания да незрелые чувства, жадное, но неосознанное чувство красоты, дремучее невежество, сердце, готовое разорваться от любви, и мечта, огромная, как эта любовь, и бесплодная, как твое невежество. А еще хотел писать. (...) Ты хотел писать о жизни, но ты же не ведаешь самых ее основ. Ты хотел писать о мире, о том, как устроен мир, а мир для тебя головоломка, и об этом говорили бы и твои писания» (с. 121).

Здесь можно отметить конвергенцию таких стилистических приемов, как восклицания, повтор глагола «to write», риторический вопрос, метафора «a few half-baked sentiments», сравнение «an ambition as big as your love and as futile as your ignorance», анафорические повторы «you wanted to write», фразеологическая единица «a Chinese puzzle». Употребление множества стилистических средств на протяжении большого речевого отрезка создает прочную основу для восприятия конкретных образов, способствует пониманию того, какая переоценка писательских ценностей произошла в

Мартине под влиянием философской теории Спенсера. Постепенно он начинает понимать, что Руфь, как и всякая другая женщина, подчинена физическим законам, что она состоит из плоти и крови. Она для него осталась по-прежнему самой чистой, самой любимой, но все-таки земной и притягательной женщиной.

62) *«If she could feel hunger and thirst, and heat and cold, then could she feel love – and love for a man. Well, he was a man. And why, could he not be the man? » «It's up to me to make good», he would murmur fervently. «I will be the man. I will make myself the man. I will make good»* (с. 98).

«Раз она чувствует голод, и жажду, и жару, и холод, значит, может почувствовать и любовь к мужчине. Ну а он мужчина. Тогда отчего бы не к нему? «Все зависит от меня, - лихорадочно бормотал Мартин. – Я добьюсь, чтоб она выбрала меня. Добьюсь» (с. 110).

В этой конвергенции важная роль отводится риторическому вопросу и повторам «a man», «the man», «to make good», анафорическому повтору «I will». Такая организация текста существенно усиливает значимость каждого элемента, вводимого на фоне повтора. Главный герой выражает желание добиться счастья, во что бы то ни стало и стать мужем Руфи. Но постепенно Мартин разочаровывается в высшем обществе, к которому принадлежит Руфь.

63) *«To real literature, real painting, real music the Morses and their kind, were dead»* (с. 243).

«К настоящей литературе, настоящей живописи, настоящей музыке Морзы и им подобные были слепы и глухи» (с. 279).

В этом предложении главная роль отводится гиперболе «were dead» и повторам слова «real». С помощью данных стилистических средств Джек Лондон хотел показать полное разочарование Мартина в «высшем свете». Говоря о том, что Морзы и их знакомые слепы и глухи к настоящей

литературе, под настоящей литературой Мартин имел в виду не показную внешнюю оболочку, а литературу и искусство, как духовную пищу.

Раскрывая образ Мартина Идена, автор вносит в сюжет поэта Бриссендена. Между Мартином Иденом и Бриссенденом происходит духовное родство.

64) *«Strikes me you're a bit of star-dust yourself, flung into a world of cowed gnomes who cannot see»* (с. 270).

«Сдается мне, что и вы крупница звездной пыли, брошенной в мир гномов, а им весь свет застит золото» (с. 311).

В этом предложении Джек Лондон использовал метафорический перифраз для того, чтобы дать понять читателям, как высоко ценил талантливый поэт Бриссенден литературное творчество Мартина. Постепенно Идену сопутствует успех. Он становится модным писателем. Узнав, что Мартин стал богатым человеком, Руфь делает попытку вернуться к нему и выражает согласие быть его женой. Но Идену это уже не нужно, душа его уже опустошена.

65) *«It's too late», – he said. I am a sick man - oh, not my body. It's my soul, my brain. I seem to have lost all values. I care for nothing, It is too late, now»* (с. 375).

«Слишком поздно,» – сказал он. – Я думаю, что я болен... нет-нет, не телом. Больна душа, мозг. Как будто все потеряло для меня цену. Все стало безразлично. Теперь слишком поздно» (с. 430).

Вся конвергенция стилистических приемов, кольцевой повтор первой и последней фразы, нарастание, синекдоха «soul», «body», «brain», восклицания «Oh» подтверждает читателям мысль, что Мартин был здоров физически, но душа его была неизлечимо больна.

Таким образом, лингвистический анализ романа Джека Лондона «Мартин Иден» показал, что в описании и раскрытии образа главного героя важную роль играют конвергенции, основанные на выборе слов, эпитетах,

метафорических перифразах, развернутых метафорах, метонимии, повторах и риторических вопросах.

Выводы по главе II

Во второй части проведен анализ и разбор примеров языковых стилистических единиц, использованных в романе Джека Лондона «Мартин Иден». Для создания стилистической выразительности писатель использует многочисленные стилистические приемы.

В романе широко представлено использование стилистических средств семасиологии, а именно фигур замещения и фигур совмещения. Наиболее частотно в романе встречаются такие фигуры замещения, как метафора, олицетворение, метонимия, аллегория, такие фигуры совмещения, как сравнение, синонимы, эпитеты. Для создания большей образности Джек Лондон наполнил роман разнообразными фразеологическими единицами.

В тексте романа часто используется совокупность стилистических приемов – конвергенция. Как показал лингвистический анализ романа Джека Лондона «Мартин Иден», для описаний и раскрытия образа главного героя автор часто применяет одновременно несколько стилистических приемов в одном предложении. Важную роль при создании писателем образов играют конвергенции, основанные на выборе слов, метафорах, эпитетах, метафорических перифразах, метонимии, повторах и риторических вопросах. Данные стилистические средства служат для придания речи выразительности и образности.

Итак, лингвистический анализ художественного произведения показал, что наиболее часто используемые автором стилистические средства – это метафора, эпитеты, метонимия, сравнение, перечисление, повторы, перифразы, риторические вопросы и фразеологические единицы. Стилистические приемы, использованные Джеком Лондоном помогают красочно передать образы героев. Они применяются для усиления эмоциональности.

Заключение

Произведения на английском языке всегда пользовались представляли большой интерес для читателей и критиков. «Мартин Иден» – роман известного американского писателя Джека Лондона. Это произведение дает представление об американском обществе начала XX века. Язык писателя богат, многообразен, идиоматичен и представляет собой интереснейший материал для исследования.

В данной работе рассматриваются используемые автором различные стилистические языковые средства. Лингвостилистические средства способствуют осуществлению авторского замысла, играют важную роль в художественном произведении. В первой главе уделяется внимание рассмотрению стилистических особенностей художественных текстов. Вторая глава обращена непосредственно анализу языковых стилистических единиц, встречающихся в романе «Мартин Иден».

Художественный стиль может заимствовать средства из других стилей: термины, разговорные слова, публицистические выражения. Поэтому художественный стиль характеризуется использованием всевозможных стилистических ресурсов языка. В художественном стиле авторы употребляют слова в разных оттенках их значений для придания своим произведениям индивидуальности, неповторимости, а тексту выразительности. Эмоциональность и экспрессивность стиля художественной литературы создается при помощи единиц почти всех уровней языковой системы.

В работе были рассмотрены лингвостилистические средства различных языковых уровней, а именно: средства стилистической семасиологии, фразеологии и синтаксические стилистические средства.

Во время проведения исследования были выявлены и проанализированы наиболее часто встречающиеся стилистические средства в

художественном тексте романа Джека Лондона «Мартин Иден». Лингвистический анализ художественного произведения показал, что наиболее часто используемые автором стилистические средства – это метафора, эпитеты, метонимия, сравнение, перечисление, повторы, перифразы, риторические вопросы и фразеологические единицы. Важную роль при создании писателем ярких образов играют конвергенции, основанные на выборе слов, метафорах, эпитетах, метафорических перифразах, метонимии, повторах и риторических вопросах. Употребление различных стилистических средств способствует усилению экспрессивности, созданию ярких образов в романе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. – М.: Флинта: Наука, 2014. – 384 с.
2. Виноградов В.В. Избранные труды. Лексикология и лексикография. – М.: Наука, 1977. – 312 с..
3. Виноградов В.В. Некоторые вопросы советского литературоведения. Вопросы советской литературы. – Изд-во Академии наук СССР, 1956. – 265 с.
4. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1959. – 656 с.
5. Гак В. Г. О семантической организации повествовательного текста. – М.: Просвещение, 1976. – 514 с.
6. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 2012. – 460 с.
7. Кожина М.Н. Стилистика русского языка. – М. : Флинта: Наука, 2008. - 464 с.
8. Лондон Д. Мартин Иден / перевод с английского Р. Облонской. – М.: Издательство АСТ, 2017. – 448 с.
9. Мандель Б.Р. Теория литературы. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 386 с.
10. Мороховский А.Н. Стилистика английского языка. – Киев, 1984. – 241 с.
11. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. – М.: Флинта, 2003. – 320 с.
12. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. – М.: ООО «А ТЕМП», 2006. — 944 с.
13. Почепцов Г.Г. Конструктивный анализ структурны предложения. – Киев: Вища школа, 1971. – 191 с.

14. Плещенко Т.П. Стилистика и культура речи. Учебное пособие. – МИНСК «ТетраСистемс», 2001. – 544 с.
15. Розенталь Д. Э. Справочник по правописанию и стилистике. – СПб.: ИК «Комплект», 1997. – 384 с.
16. Сдобников В.В. Теория перевода. – АСТ, 2008. – 444 с.
17. Степанов Ю. С. Основы языкознания. – М.: Просвещение, 1966. – 271 с.
18. Ярцева В.Н. Лингвистический энциклопедический словарь. – Советская энциклопедия, 1990. – 682 с.
19. А.А. Milne: Winnie-the-Pooh. – Enrich Spot, 2016. – 160 p.
20. A. Cronin: The Citadel. – Pan Macmillan, 2013. – 432 p.
21. A. Hailey: In High Places. – Open Road Media, 2014. – 410 p.
22. B. Shaw: Complete Plays with Prefaces. – Dodd, Mead, 1962. – 753 p.
23. Ch. Dickens: Hard Times. – Collector's Library, 2008. – 411 p.
24. E. Hemingway: The Hemingway Collection. – Simon and Schuster, 2011. – 854 p.
25. G. Chesterton: The Secret of Father Brown. – Aetema Press, 2003. – 309 p.
26. G. Creene: Twenty-One Stories. – Jaico, 2008. – 260 p.
27. J. Cary: First Trilogy. The Horse's Mouth. – Harper, 1958. – 907 p.
28. J. D. Salinger: The catcher in the Rye. – Infobase Publishing, 2014. – 215 p.
29. J. Galsworthy: The Forsyte Saga: The White Monkey. – Headline, 2007. – 320 с.
30. J. London: Martin Eden. – М.; Издательство Т8, 2016. – 390 с.
31. J. London: Novels, Short stories, Poems, Plays, Memoirs and Essays. – Musaicum Book, 2017. – 8228 p.
32. J.K. Jerome: Three Men in a Boat (to Say Nothing of the Dog). – Aziloth Books, 2010. – 128 p.
33. J. Wain: Nuncle: And other stories. – Macmillan, 1928. – 245 p.
34. L. Carroll: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass. – Wordsworth Classics, 1993. – 263 p.

34. M. Twain: All 13 Novels, Short Stories, Poetry and Essays. – General Press, 2016. – 2532 p.
35. O. Henry: Short Stories and Classic Literature. – Jaico, 2008. – 268 p.
36. Chaplin: The thin seam: and other stories. – Pergamon Press, 1968. – 173 p.
37. S. Maugham: The Moon and Sixpence. – Dover Publications Inc., 2012. – 176 p.
38. Th. Dreiser: A Gallery of Women. – Horace Liveright, 1929. – 823 p.
39. V. Pritchett: The lady from Guatemala: collected stories. – Vintage, 1997. – 550 p.
40. W. Shakespeare: Sonnets. – HardPress, 2013. – 204 p.
41. W.S. Maugham: Theatre. – Vintage, 2001. – 304 p.