

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования**

**«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. Н.А. ДОБРОЛЮБОВА»**

**Е.С. Гриценко**

**СТИЛИСТИКА  
АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА**

Учебное пособие для студентов  
отделения заочного обучения

**Нижний Новгород**

**2016**

Печатается по решению редакционно-издательского совета ФГБОУ ВПО «НГЛУ».

Направление подготовки: 45.03.02 – *Лингвистика*.

УДК 802.3

ББК 81.432.1-93

Г 858

Гриценко Е.С.. Стилистика английского языка: Учебное пособие для студентов отделения заочного обучения. – Н. Новгород: ФГБОУ ВПО «НГЛУ», 2016. – 165 с.

Пособие содержит все необходимое для успешного овладения студентами заочного отделения курсом стилистики английского языка, в том числе полный лекционный курс, требования к выполнению и образец выполнения контрольной работы (стилистический анализ отрывка из произведения художественной литературы), перечень вопросов для подготовки к экзамену, образцы стилистического анализа текста (на английском и русском языках), тексты для самоконтроля и ключи к ним, а также тексты для самостоятельного комплексного стилистического анализа. В пособие включен глоссарий и краткая хрестоматия (фрагменты дипломных работ по стилистической тематике, а также статьи, подготовленные на основе лучших дипломных сочинений и опубликованные в открытой печати). При составлении пособия использовались материалы учебно-методических разработок Е.С. Гриценко и Г.Н. Сидельниковой 1994-2002 гг. Курс лекций составлен на основе стилистической концепции профессора Ю.М. Скребнева.

УДК 802.3

ББК 81.432.1-93

Автор Е.С. Гриценко, д-р филол. наук, профессор

Рецензент К.М. Рябова, канд. филол. наук, профессор кафедры английской филологии ФГБОУ ВПО «НГЛУ»

© ФГБОУ ВПО «НГЛУ», 2016

© Гриценко Е.С., 2016

## **ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ КУРСА**

Задачей курса является ознакомление слушателей с общей проблематикой и основными понятиями лингвистической стилистики на материале языка их специальности. Теоретический инструментарий стилистики (номенклатура понятий и терминов) представлен не в виде произвольного перечня «стилистических приемов», а как совокупность диалектически взаимосвязанных явлений разных порядков, объединяемых в условно самостоятельные классификационные системы. Стилистическая характеристика любого текста комплексна, и многопланова, ее образует взаимодействие; множества фактор», однако на начальном этапе освоения стилистики необходимо временно абстрагироваться от взаимодействий и подходить к анализу явления в его элементарном виде.

### **ПЕРЕЧЕНЬ КОНЕЧНЫХ ТРЕБОВАНИЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УМЕНИЙ ПО КУРСУ СТИЛИСТИКИ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА**

1. Уметь охарактеризовать текст с точки зрения его соотнесенности с той или иной коммуникативной сферой.

2. Уметь определять в тексте специфические стилевые элементы, характерные для субъязыка коммуникативной сферы, к которой текст относится. Если в тексте имеются лингвистические формы, характерные для другого субъязыка, объяснить их стилистическую функцию.

3. Знать номенклатуру экспрессивных стилистических средств, уметь дать каждому точное терминологическое определение и привести пример.

4. Найти в тексте фонетические экспрессивные средства, тропы и фигуры речи экспрессивные морфологические и синтаксические к формы, определить их терминологически,

объяснить природу их экспрессивности и их смысловую нагрузку в тексте.

5. Уметь изложить (письменно и устно) результаты инициативного стилистического анализа текста.

## **СТРУКТУРА ЭКЗАМЕНА**

1. Устный реферат по одной из тем, приведенных в разделе II.
2. Неподготовленная беседа с экзаменатором по вопросам раздела III: терминологическое определение разделов стилистики и стилистических средств (с примерами).
3. Инициативный стилистический анализ текста (художественная проза, объем – 1200-1400 печатных знаков).

## **Раздел I. СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА**

### **ТЕМА 1**

#### **ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ СТИЛИСТИКИ**

**Стилистика** (от греч. *stilus* - «тонко отточенная палочка для письма»), впоследствии - «манера, способ письма») как отрасль языкознания, а также и сам термин, используемый для ее обозначения, восходят к античным риторикам. Однако до настоящего времени вопрос об объекте стилистики, ее целях и задачах продолжает трактоваться по-разному.

Профессор И.Р. Гальперин, обобщивший различные точки зрения на данную проблему, выделяет несколько подходов к определению предмета стилистики. В сферу задач стилистики может входить изучение эстетической функции языка, его экспрессивных средств, системы стилистических приемов, эмоциональной окраски текста» синонимичных способов выражения мысли, индивидуального авторского стиля и т.д.

Очевидно, что каждый из этих подходов имеет право на существование, но ни один из них не может считаться самодостаточным. Например, некоторые типы текста (дипломатическая корреспонденция, юридические документы) не являются экспрессивными и лишены эмоциональности, однако представляют интерес для стилистического изучения.

Обычно принято проводить разграничение, между литературоведческой и лингвистической стилистикой. Первая включается как особый раздел в теорию литературы, вторая – определяется как языковедческая дисциплина является одним из аспектов лингвистического анализа. Непроницаемой границы между этими видами стилистики нет, хотя конечные цели и центр внимания лингвистического и литературоведческого, анализа действительно неодинаковы. Литературоведческая стилистика исследует эстетическую функцию различных выразительных средств в общей стилистической системе того или иного писателя или литературного направления; данные средства рассматриваются в их непосредственной связи с идейным содержанием художественного произведения. Цель лингвистической стилистики - выяснение механизмов и способов выражения различных оттенков мысли & зависимости от конкретной обстановки речи (сферы общения), а также анализ эмотивных элементов значения слов, форм, конструкций данного языка. Литературно-художественная речь также входит в круг исследования лингвистической стилистики, наравне с разговорной речью и другими функциональными разновидностями единого общенационального языка.

\* \* \*

Профессор Ю.М. Скребнев разработал новое понимание стилистики и предложил отличное от традиционного определение стиля. Его концепция носит название стилистики субъязыков.

Любому человеку, владеющему родным языком, пусть даже не имеющему специального филологического образования, ясно, что мы говорим и пишем по-разному в зависимости от ситуации и условий общения. Здороваясь с деканом или близким приятелем, мы будем использовать разные слова и разные

интонационные модели. Рассказ об одном и том же происшествии в письме близкому другу и в докладной записке вышестоящему должностному лицу будет звучать по-разному. Аналогичное содержание в разных условиях общения (коммуникативных ситуациях) может быть передано разными языковыми средствами, как например, в известных примерах Н.Н. Амосовой:

- *Старт утер* (нейтральный вариант);
- *Старец скончался* (возвышенный стиль);
- *Старый хрыч подох* (сниженный, вульгарный стиль). Иллюстрацией данного тезиса является фрагмент из романа «Собственник» Голсуорси, в котором умирающий Джордж Форсайт диктует свое завещание племяннику, Сомсу:

*"My three screws to young Val 'cause he's the only Forsyte who knows a horse from a donkey."*

Соме же, будучи опытным адвокатом; записывает совсем другой текст, лишенный иронии и фамильярности:

*"I, hereby, leave thy three racehorses to my kinsman Valerius Dartie of Wadson, Sussex, because he has special knowledge of horses"*

Ещё один пример денотативно аналогичного содержания, передаваемого различными вербальными средствами в зависимости от коммуникативной ситуации, представлен ниже:

- *I've never seen this man* (нейтральное высказывание).
- *Never seen this chap, not I* (фамильярно-разговорный характер высказывания подчеркивают коллоквиализм *chap* и неполная форма перфекта *seen*)
- *Me, I never clapped eyes on this here guy.* (данное высказывание представляет собой речь малограмотного человека, оно носит еще более сниженный характер, маркерами которого являются предваряющее подлежащее *me* и просторечная эмфатическая конструкция *this here*).
- *I deny the fact of ever meeting this individual* (высказывание носит официальный книжный характеру оно было бы уместно не в повседневной дружеской, беседе, а, скажем, в суде).

Эти и многие другие примеры подтверждают неоднородность языковой системы и правомерность выделения в ней так

называемых субъязыков, которые обслуживают определённую сферу общения. Одно и то же содержание может быть по-разному передано средствами разных субъязыков.

Отметим, что во многих трудах по стилистике (например, в учебных пособиях И.Р. Гальперина и И.В. Арнольд) термин «субъязык» не используется. Ему соответствует понятие «функциональный стиль». Однако в концепции Скребнева «субъязык» и «стиль» - это разные понятия, при этом первое является более широким и служит основой для определения понятия «стиль».

Вопрос о количестве субъязыков решается исследователями по-разному. Так, в учебном пособии И.В. Арнольд выделено и описано четыре функциональных разновидности языка (поэтический стиль, научный стиль, газетный стиль и разговорный стиль), И.Р. Гальперин выделяет пять функциональных стилей. По мнению Ю.М. Скребнева, вопрос «сколько» в данном случае неправомерен: количество субъязыков ничем не ограничено, их можно выделить, столько, сколько потребуется для решения поставленных в исследовании задач. Например, если исследователя интересуют особенности рекламной коммуникации, стиль Пушкина или воровской аргы, он(а) ограничивает соответствующую коммуникативную сферу, определяет обслуживающий ее субъязык и изучает его характерные (специфические) особенности, то есть стиль. Таким образом, в трихотомии, коммуникативная сфера, субъязык, стиль, исходным является сфера общения, а субъязык и стиль - это производные от нее понятия.

Примерами потенциально вычленимых субъязыков могут быть различные виды жаргонов (медицинский, военный, театральный, студенческий), диалекты, классическая поэзия, коммерческая корреспонденция, реклама, Интернет чаты и т.д.

Как соотносить такие, казалось бы несовместимые феномены как разговорный стиль, книжный стиль, газетный стиль, с одной стороны, и стиль Пушкина и Байрона - с другой? В рамках концепции Ю.М. Скребнева сделать это не трудно.

По его мнению, субъязык как вариант языка, используемый в той или иной коммуникативной сфере, состоит, из трех типов единиц:

- *Неспецифических* - характерных для всех субъязыков;
- *Относительно специфических* - характерных для двух и более субъязыков;
- *Абсолютно специфических* - характерных только для данного субъязыка.

Важно отметить, что речь идет о единицах всех уровней - фонемах, морфемах, словах, предложениях.

Стиль - это абсолютно специфическая область субъязыка или то, что отличает один субъязык от другого. Поясним сказанное примерами:

Морфемный уровень:

Аффиксы *in-, less, -ness* используются практически во всех субъязыках, значит являются неспецифическими, а приставки *super-, -ultra, trans-, pseudo-* характерны лишь для официальной, книжной речи.

Лексика:

Слова *table, water, have, on, do* встречаются во всех субъязыках, а лексические единицы *thou, oft, Brethren, morn* - преимущественно в поэтических или религиозных текстах. Термины *psychotherapy, ulcerative colitis* - специфичны для субъязыка медицины, а слова *derivational, paradigm, hyperbole* - для субъязыка лингвистики.

Уровень предложения:

Предложение *John isn't here* стилистически нейтрально, а *John ain't here* свидетельствует о малограмотной речи; *Going home?* - разговорное, а *Are you going home?* - нейтральное.

Слово *operation* используется в терминологическом значении в математике и медицине и, таким образом, является относительно специфическим, как и слово *movement*, имеющее терминологическое значение в субъязыке политики (лейбористское движение) и химии (броуновское движение).

Границы между различными типами единиц внутри субъязыка, а также между субъязыками не являются четко очерченными. Это абстракция, которая помогает понять суть теории, однако всякая реальность значительно сложнее, чем ее теоретическое описание.

Итак, стиль - это понятие производное от понятия субъязык.

**Субъязык** определяется как подсистема языка, обслуживающая потребности какой-либо речевой сферы/или ситуации общения, т.е. определенным образом упорядоченная и соотнесенная с внеязыковой (социальной) реальностью совокупность языковых единиц и форм/моделей их употребления.

**Стиль** – это совокупность лингвистических единиц, характерных только для данного субъязыка, т.е. то, что составляет его специфику.

\* \* \*

Различия между субъязыками проявляются на всех языковых уровнях – в фонетике, морфологии, лексике и синтаксисе, а также в семантике. Поэтому стилистика тесно связана со всеми названными лингвистическими дисциплинами. Они имеют общий материал для изучения, но разные исследовательские задачи.

Так, *фонетика* изучает звуки речи (их акустические, артикуляторные и дистрибутивные характеристики), а также ритм, темп и другие фонетические явления. Стилистику же интересуют их экспрессивные свойства (аллитерация, ассонанс, рифма), а также выпадение и редукция звуков, как признак разговорной речи и т.д. Цель *фонетической стилистики* – выяснение для каких целей могут использоваться те или иные звуки или звукосочетания, интонация – иными словами, как сама звуковая фактура речи может служить экспрессивным языковым средством.

*Лексикология* изучает слово, его происхождение, структуру. *Стилистическая лексикология* тоже рассматривает вопросы об этимологии слова, способах словообразования, смысловой структуре и семантических связей слов, а также степени и пределах их употребительности в тот или иной период развития языка. При этом она исследует словарный состав языка под другим углом зрения и изучает принципы использования лексических единиц и словосочетаний в их экспрессивной или иной стилистически значимой функции, поэтому одно и то же языковое явление получает различные освещения при лексикологическом и стилистическом описании. Например,

использование в речи варваризмов и иностранных слов является важным средством речевой характеристики персонажа. Так, Флер Форсайт, героиня, «Саги о Форсайтах» или детектив Эркюль Пуаро из произведений Агаты Кристи – по происхождению иностранцы и то, что в их речи много варваризмов, помогает автору произведения создать достоверные психологические портреты этих персонажей. Использование диалектизмов в тексте художественного произведения создает местный колорит, архаизмов – исторический, терминов – профессиональный.

Предмет изучения *грамматики*, которая включает морфологию и синтаксис – грамматические категории, формы (времени, лица, числа), различные структурные типы предложений и т.п. *Стилистическая грамматика* исследует экспрессивный потенциал и субъязыковую отнесенность различных грамматических явлений. Например, стилистически значима транспозиция глагола *do* в предложении *I do love you* (она создает коннотации эмфазы), местоимений «мы», «наш» в тексте научной статьи и т.д. Эллиптические предложения – особенность разговорного субъязыка; они абсолютно не типичны, например, для субъязыка официально-делового (тексты правовых документов, договоров и соглашений). Конструкция, именуемая в грамматике «абсолютный причастный оборот», наоборот, практически не встречается в неофициальном общении, но характеризуется высокой частотностью в так называемой «книжной» речи.

Таким образом, стилистика трактует грамматические явления (формы и конструкции) как экспрессивные языковые средства, которые могут придавать высказыванию различную эмоциональную окраску или иную, стилистическую тональность. Она использует результаты, классификации, термины и понятия всех дисциплин и как бы «венчает» предварительные, уровневые о языке.

\* \* \*

В курсе стилистики особое внимание уделяется изучению субъязыка художественной прозы. Это явление в высшей степени неоднородное; фактически мы здесь имеем дело с зеркальным отражением всех возможных субъязыков, ведь в любом

художественном произведении - всяком случае прозаическом, классического образца - отчетливо выделяются по крайней мере два стиля - авторская речь и речь персонажей, которые имеют различный образовательный, социальный, профессиональный уровень, национальный статус, что отражается в их речи. Поэтому, анализируя стилистические особенности художественного произведения, можно познакомимся с лингвистической спецификой самых разных субъязыков.

В художественном произведении, как правило, выделяют три типа повествования: речь персонажа, речь автора и несобственно-прямую речь. Каждый из этих типов характеризуется своими особенностями:

*Речь автора* носит книжный характер, маркерами которого являются книжная лексика, длинные предложения сложной структуры, богатая образность и т.д.

*Речь персонажей*, как правило, характеризуется непринужденностью и фамильярностью, носит разговорный характер. Маркеры разговорности - стяженные формы, эллиптические предложения, коллоквиализмы, междометия, разговорные парентезы и т.д.

*Несобственно-прямая речь* представляет собой внутренний монолог героя и носит смешанный характер: она характеризуется наличием маркеров книжности и разговорности. В приведенном ниже отрывке несобственно-прямая речь - перемежается с вкраплениями авторской речи:

*He observed her now covertly. Interesting woman - very. So still, and yet so - alive. Alive! That was just it! Not exactly beautiful – no, you wouldn't call her beautiful, but there is a kind of calamitous magic about her that you couldn't miss... Everything about her intrigued him. In a queer intuitive way, he felt certain that she was either very happy or very unhappy - but he didn't know which, and it annoyed him not to know (A. Christie).*

Образцы функционально-стилистического анализа языка художественного произведения приводятся: в следующих разделах пособия.

\* \* \*

В заключение следует дать определение еще одного важного для данного курса термина - «стилистическая коннотация». В

лексикологии термин «коннотация» трактуется как добавочный по отношению к денотативному (предметно-логическому) компонент значения слова. В стилистике коннотацию часто определяют как компонент значения, несущий в себе информацию о субъязыковой принадлежности единицы. Так, слова *Mom, Dad, math, bike* содержат коллоквиальную коннотацию, *bloody* - вульгарную коннотацию, *maiden, morn* характеризуются возвышенными коннотациями и т.д.

Дополнительные стилистические (со)значения могут создаваться и с помощью нетрадиционного порядка слов (эмфаза), подбора «звуковой материи» текста или ритмической аранжировки высказывания, транспозицией грамматических форм и синтаксических значений. Все эти оттенки смысла в стилистике именуются коннотациями.

#### **Литература по теме «Предмет и задачи стилистики»**

1. Скрёбнев Ю.М. Очерк теории статистики. - Горький, 1975. С. 32-52.
2. Скрёбнев Ю.М. Введение в коллоквиалистику. - Саратов, 1985. С. 20-32.
3. Skrebnev Y.M. Fundamentals of English Stylistics. – M., 1994. P. 5-39.
4. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – Л., 1981. С. 242-250.
5. Galperin I.R. Stylistics. - Moscow, 1971. P. 253-254.

#### **Вопросы для самоконтроля**

1. Что такое субъязык?
2. Как соотносится термин и понятия «субъязык» у Ю.М. Скрёбнева и «функциональный стиль» у И.Р. Гальперина и И.В. Арнольд?
3. Назовите три класса лингвистических единиц, составляющих субъязык. Приведите примеры.
4. Что такое «стиль»?
5. Сколько субъязыков в языке?
6. Что изучает стилистика?

## ТЕМА 2

### СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ФОНЕТИКА

Как уже отмечалось, стилистические различия проявляются на всех уровнях языковой системы, в том числе и на фонетическом. Стилистическая фонетика изучает варьирование фонем в субъязыках, просодические стилистические средства и художественные экспрессивные средства звуковой инструментровки.

Фонетически значимые стилистические средства в тексте художественного произведения можно разделить на две группы в зависимости от преимущественной сферы их функционирования: *фонетические средства речевой характеристики* (фиксируются, как правило, в речи персонажей) и *авторские экспрессивные средства* (в речи автора).



Рассмотрим подробнее языковую сущность и стилистические функции данных явлений.

**Варьирование фонем** отражает индивидуальные и социальные (региональные) отклонения от произносительной нормы. В основном это субстандартное произношение. Суперстандартное произношение – ораторский, поэтический стиль – явление чрезвычайно редкое. На письме приемы фонетического варьирования передаются отклонениями от стандартной орфографии. В рамках данной группы приемов выделяются подвиды:

Варьирование и редукция гласных:

- *Have not – haven't; is not – isn't; you – ye* – минимальная степень сниженности, характерны для разговорной речи независимо от уровня образованности и статуса говорящих;
- *Fellow – fella; kind of – kinda; going to – gonna; would you – wudja; give me a cup of (tea) – gimme a cuppa* – характеристика небрежной, торопливой речи.

Варьирование, опущение и замена согласных:

- *Could have been – could 'of been; old – ole; and – an'; say – sy* (кокни); *Henry – 'Enry* (кокни); *Mith* (вместо *Miss*) – шепелявость.

Варьирование гласных и согласных:

- *Darling – dulin'; everything – eve'thin; somewhat – summut.*

Функции стилистических приемов данного типа в художественной прозе различны. Стандартные стяженные формы сигнализируют о разговорном характере речи. Прочие отклонения могут служить средством речевой характеристики персонажа – указывать на его социальный статус, уровень образования, характеризовать его как носителя диалекта, передавать индивидуальные особенности произношения (детская речь, картавость, шепелявость и т.д.). Кроме того приемы фонетического варьирования могут передавать эмоциональное состояние персонажа, манерное произношение, сюсюканье с детьми, речь нараспев и т.п.

Ниже в разделе «Образцы стилистического анализа» приводится несколько возможных способов анализа и интерпретации данных стилистических явлений.

В ходе стилистического анализа необходимо различать фонетические и графические стилистические средства. К последним относится так называемый «графон». **Графон** (*graphon*) - это орфографическое искажение слова или словосочетания, используемое для передачи неграмотной речи: *sellybrated* (=celebrated), *illigitmit* (=illigitimit), etc. Большинство из приведенных выше примеров фонетического варьирования (за исключением стандартных стяженных форм) правомерно определить как графоны.

**Просодические фонетические средства**, включающие ударение (эмфатическое и дополнительное), интонация, ритм, рифма и специфические интонационные контуры используются для передачи эмоций и с целью усиления (эмфазы). Эти приемы используются в основном в звучащей речи, а на письме передаются графически с помощью шрифтовых выделений и пунктуации:

- курсив (*she was simply beautiful*),
- жирный шрифт (*Muriel, I don't **know!***),
- написание с заглавных букв (*He was **SLAIN** in North Africa*),
- умножение букв ("*Alllll aboarrrrrd!*"),
- расчлененное написание через дефис (*re-fuse*).

**Авторские экспрессивные фонетические средства** используются для создания благозвучия через выбор звуковой материи или путем соответствующей аранжировки слов и т.д. В лингвистической литературе для обозначения данной группы приемов существует специальный термин «звуковая инструментовка».

**Аллитерация** (alliteration) – одна из разновидностей звуковой инструментовки, состоящая в повторе согласных в начале близко расположенных ударных слов:

*Близко буря в берег бьется*

*Чуждый чарам черный челн (Бальмонт)*

Аллитерация - это довольно распространенный прием фонетической организации в английской художественной речи. Известно, что древнеанглийская поэзия не знала рифмы и пользовалась только аллитерацией. Много примеров аллитерации находим в произведениях Шекспира: *Our dreadful marches to*

*delightful measures* (здесь перекликаются повторы двух различных согласных в одной стихотворной строке).

В английском языке аллитерация часто встречается в устойчивых (фразеологических) сочетаниях: *busy as a bee, cool as a cucumber, hungry as a hunter, spick and span, forget and forgive*. Она также используется в названиях многих известных художественных произведений: *“Pride and Prejudice”* (Джейн Остен), *“The Posthumous Papers of the Pickwick Club”* (Ч.Диккенс), *“The Last Leaf”* (О’Генри), *“Live with Lightning”* (М. Уилсон).

Функция аллитерации в речи – привлечение внимания к содержанию через форму, создание ритмического рисунка или эмфазы: *He swallowed the hint with a gulp, and a gasp, and a grin*.

**Ономатопея** (onomatopoeia) – это изображение внеязыкового звучания с помощью сходных с ним звуков речи. Ономатопея бывает прямой и косвенной.

Прямая ономатопея лежат в основе звукоподражательных слов (*to hiss, to crow, to grunt, to murmur, bang, splash* и т.д.). Данное явление не может быть объектом стилистического анализа и рассматривается в рамках лексикологии. Под ономатопеей как стилистическим средством понимается подбор слов в предложении или высказывании, которые своим звучанием способны вызвать соответствующее акустическое впечатление. Чаще всего это имеет место в случае косвенной ономатопеи, которая представляет особый интерес для стилистики.

Под косвенной ономатопеей понимают подбор звуков в смежных словах с целью создания звукового образа. Данный прием используется для создания настроения, соответствующего смыслу или намерению автора, а также с целью построения чувственного образа, передачи звуков природы, музыки и др.

*The fair breeze blew,*

*The white foam flew,*

*The furrow followed free* (Кольридж).

В приведенном примере повторение звуков *f, s* и *b* воспроизводит шум волн, разбегающихся от бортов идущего судна.

Косвенная оноματοпея может частично совпадать с аллитерацией, как это и произошло в вышеприведенном примере, и таким образом встает вопрос о возможных способах разграничения этих приемов звуковой инструментовки. Считается, что если в предложении имеется ссылка на источник звука, то прием определяется как оноματοпея.

**Ассонанс** (assonance) – это вид звуковой инструментовки посредством повторения в определенном отрезке речи одних и тех же или похожих гласных (как правило, в ударных слогах): «*Стены выбелены бело, мать игуменья велела...*» (Багрицкий).

Данный прием называют также вокалической аллитерацией, хотя повторяемые гласные редко расположены в начале слова:

“*I shall clasp the sainted maiden whom the angels call Lenora...*” (Pope).

Иногда ассонансом называют неточную рифму, в которой созвучными являются только ударные гласные (типа *same – cane, slumber – blunder* и т.п.).

#### **Литература по теме «Стилистическая фонетика»:**

1. Galperin I.R. Stylistics. – Moscow, 1981. P.118-131.
2. Арнольд И.В. Стилистика английского языка. – Л., 1973. С.208-241.
3. Kukhareno V.A. Seminars in Style. - M., 1971. P.106-112.
4. Skrebnev Y.M. Fundamentals of English Stylistics. – Moscow 1994. P. 39-49; 133-145.

#### **Вопросы для самоконтроля**

1. Что исследует стилистическая фонетика?
2. Дайте базовые определения по списку вопросов для подготовки к экзамену.
3. Назовите основные типы варьирования фонем.
4. Что такое «графон»?
5. Какие графические средства используются для передачи фонетических особенностей речи?
6. В чем их отличие от собственно графических средств?
7. Какие речевые характеристики могут быть созданы фонетическими средствами?
8. Может ли аллитерация быть одновременно оноματοпеей?

## ТЕМА 3

### СТИЛИСТИЧЕСКАЯ МОРФОЛОГИЯ

Одним из важнейших средств создания экспрессивности в языке являются **транспозиции**. Под транспозициями понимается использование лингвистических единиц (слов, словоформ, словосочетаний и предложений) в значении и в функции, которые изначально им не присущи. Транспозиции широко распространены в лексике, когда слова употребляются в переносном значении (*peach - a beautiful girl*), в синтаксисе, где стилистически значимыми являются так называемые риторические вопросы (*Don't you know? Can't you see?*).

Исследования показывают, что транспозиция может создать как экспрессивные, эмоциональные или оценочные, так и функционально-стилистические коннотации.

В морфологии под транспозициями понимают использование грамматической формы в не свойственном ей контексте. В результате транспозиции та или иная форма утрачивает свое традиционное грамматическое значение и приобретает новое - стилистическое (коннотативное экспрессивное).

Широко используются в стилистических целях **транспозиции местоимений**.

Указательные местоимения (*this, that, these, those*) могут использоваться для передачи широкой гаммы эмоциональных отношений, от восхищения до презрения: *That beautiful sister of yours! These lawyers! Ох уж эта Настя!*

Личные местоимения могут передавать отношения холодной официальности, снисхождения, высокомерия, симпатии, например: *We are exceedingly charming this evening!* В данном примере местоимение первого лица «we» используется вместо местоимения второго лица «you» для выражения снисходительно-одобрительного отношения говорящего к молодой девушке, являющейся объектом речи.

В научных публикациях “we” регулярно используется вместо “I” (это так называемое the plural of modesty – характерная особенность данного стиля). Еще один известный пример

транспозиции местоимения *we* - the plural of majesty: *We, Charles the Second*.

Обобщенно-личное местоимение *you* может использоваться автором художественного произведения для достижения более доверительного тона общения с читателем (*You know*), а местоимение *they, their* для того, чтобы подчеркнуть, какая пропасть лежит между говорящим и окружающим его (ее) миром.

Транспозициям могут подвергаться не только местоимения, но и **существительные**. Так, существительные в форме единственного числа используются для обозначения множественного числа с целью эмфазы: «*И гордый внук славян, и финн...*» или «*Как ликовал француз*». «*And on the wave a deeper blue, And on the leaf a browner hue*» и т.д.

Неисчисляемые существительные могут быть использованы в форме множественного числа для обозначения интенсивности свойства, объема, качества: «*Еще в полях белеет снег, а воды уж весной шумят*». «*Повсюду страсти роковые и от судеб защиты нет*. “*When sorrows come they come not single spies but in battalions*. В последнем примере наряду со стилистически значимой транспозицией числа используется также олицетворение.

**Транспозиция прилагательных** превращает их в существительные, тем самым способствуя достижению большей выразительности высказывания или придавая ему большую осязаемость: «*The Red and the Black*», *Isolde the Slender*.

Единственная грамматическая категория, присущая в английском языке прилагательным, - это степени сравнения. Она передает степень интенсивности выраженного словом признака и, следовательно, очень близка к категории экспрессивности. В соответствии с грамматической нормой, только качественные прилагательные (за исключением тех, что обозначают абсолютные качества – *married, dead*) имеют степени сравнения. Нарушение этой нормы, в результате которого в сравнительной или превосходной степени употребляются прилагательные, которым эта форма не свойственна, всегда стилистически значимо:

- *You cannot be deader than the dead (Hemingway).*
- *“Curiouser and curiouser!”*, cried Alice ... (L. Carrol)

### **Транспозиции глагольных форм.**

Одним из самых древних видов глагольной транспозиции является использование форм настоящего времени для передачи прошедших действий с целью более выразительного и красочного описания (так называемое *историческое настоящее* или *Praesens Historicum*): «Иду я вчера и вижу...».

Весьма распространенной формой стилистически значимых глагольных транспозиций в современном английском языке является использование аналитических форм с вспомогательными глаголами *do/does/did* для выражения удивления, настойчивости, раздражения и т.д.:

- *Do stop calling me Billy in public? Trench!*
- *He did remember.*
- *You don't say!* (=Да что вы говорите!)

Транспозиция формы Present Continuous в сферу Indefinite может передавать множество коннотаций: раздражение, гнев, угрозу, решимость, настойчивость. Например, транспозиция в план будущего:

- *“Well, she is never coming here again!”* (Ноги ее больше здесь не будет);
- Транспозиция Present Continuous в Present Indefinite: *“She is always having a marvelous idea”* (ирония).

Помимо транспозиций грамматических форм стилистически значимой может быть **синонимия морфем**. Это явление в первую очередь обнаруживается в области аффиксальных морфем. Так, архаическая морфемика, как правило, встречается в «книжных», «высоких» речевых сферах, но не в обиходно-разговорном субъязыке: «с тобою», «рукою»; *He hath, brethren, thou, thy*.

Стилистически значимым может быть **варьирование морфем** – употребление архаичных, разговорных или просторечных форм для создания определенных стилистических коннотаций. Так, грамматические архаизмы придают высказыванию торжественность, возвышенность (ср. «с тобою, рукою»): *taketh, giveth, hath, couldst, brethren, thou, thee, thy, thine, etc.*

Непринужденный характер речи маркируют примеры разговорных и просторечных вариантов морфем, которые даны ниже вместе с их нейтральными (полными) соответствиями:

<i>Полные</i>	<i>Разговорные</i>	<i>Просторечные</i>
is not	isn't	ain't
am not		ain't
are not	aren't	ain't
ought to have		ought of
might have		mighta

Функция архаичных форм в художественной литературе – создание исторического колорита или коннотации торжественности, возвышенности; в речи персонажа – речевая характеристика. Разговорные формы употребляются для создания естественного колорита непринужденной речи, просторечные – для речевой характеристики.

**Стилистически окрашенные морфемы** характерны для соответствующего типа речи. Например, префиксы *super, supra, hyper-, omni-* – создают книжные коннотации, а суффиксы *-y/ie* – разговорные (*deary, auntie, cutie, birdie*).

Стилистический эффект усиления (эмфазы) может создаваться благодаря **повтору морфем**, как например в следующем примере: *She unchained, unbolted and unlocked the door.*

#### **Литература по теме «Стилистическая морфология»:**

1. Snegiryova T.A. Lectures in Stylistic Grammar. - Gorky, 1977. P.7-28.
2. Kukhareno V.A. A Book of Practice in Stylistics. - M., 1986. P.18-22.
3. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – Ленинград, 1973. С. 178 – 198.
4. Skrebnev Y.M. Fundamentals of English Stylistics. P. 49-55; 145-147.

#### **Вопросы для самоконтроля**

- 1) Что исследует стилистическая морфология?

- 2) На примере текстов из книг по домашнему чтению дайте примеры и объясните функции основных видов морфологических транспозиций.
- 3) Найдите примеры варьирования и повтора морфем и объясните их стилистическую функцию.

## ТЕМА 4

### СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКОЛОГИЯ

Большинство наиболее употребительных слов любого языка стилистически нейтрально: они не обладают никакой стилистической окраской и не вызывают никаких четких ассоциаций с той или иной сферой употребления. Однако в языке есть немало слов и устойчивых выражений, наделенных такой окраской: они вызывают у носителя языка устойчивые ассоциации с определенной сферой употребления (субъязыком или стилем).

Стилистическая окраска слова – это компонент его лексического значения или коннотация (см. выше). Таким образом стилистическую (или функционально-стилистическую) коннотацию правомерно определить как субъективную отнесенность слова. Одна из важнейших задач стилистической лексикологии – разработка стилистической классификации слов.

Создание стилистической классификации лексики сопряжено с рядом трудностей. Основная из них обусловлена тем, что стилистические коннотации слов многомерны: лексическая единица может принадлежать с одной точки зрения к одному классу, а с другой – к совершенно иному. Например, слово *hereby* является архаизмом (если мы рассматриваем его в плане употребительности в современном языке) и канцеляризмом (если мы определяем основную сферу его функционирования). Сленгизм *at-a-boy* вышел из активного употребления и в настоящее время относится к области устаревшей лексики. Варваризмы *de jure*, *de facto* являются кроме того юридическими терминами.

Традиционно в словарном составе языка выделяются «архаизмы», «книжно-литературные слова», «варваризмы», «эвфемизмы», «коллоквиализмы», «вульгаризмы», «поэтизмы», «термины» и т.д. Легко заметить, что перечисленные группы слов не образуют единой классификации, поскольку они выделяются на основе разных критериев: происхождение слова, его употребительность в современном языке, сфера функционирования и т.д.

Основным критерием любой научной классификации является непересекаемость составляющих ее групп (классов). Данное требование может быть выполнено лишь при наличии единого классификационного критерия. Ю.М. Скребнев предложил принять в качестве такого универсального критерия **степень эстетической ценности или социального престижа языковых единиц**. Приняв за основу этот критерий, он разработал собственную стилистическую классификацию (стратификацию) слов.

Что следует понимать под эстетической ценностью слова? Сравним уже знакомые нам лексемы «старик», «старец» и «старый хрыч». Если первое слово нейтрально в плане стилистической отнесенности, то второе и третье слова не являются нейтральными. Лексема «старец» характеризуется возвышенными коннотациями, она «лучше», «выше» по своему социальному статусу/престижу, чем нейтральное слово «старик». «Старый хрыч» – вульгарное, «непрестижное» слово: степень его эстетической ценности ниже. Аналогично в синонимических рядах *infant – child – kid – brat; parent – father – dad; to get out – to take one's leave* (= убраться – удалиться») первое слово является наиболее эстетически ценным, а в последующих членах ряда степень эстетической ценности снижается.

Итак, первым шагом в стилистической классификации лексики является ее деление на нейтральную и стилистически окрашенную. В свою очередь стилистически окрашенная лексика может быть более или менее эстетически ценной, чем нейтральная. В результате словарный состав языка правомерно представить в виде трех пластов: нейтральная лексика (в середине), супернейтральная лексика (на шкале стилистических значимостей расположена над нейтральной) и субнейтральная

лексика (ниже нейтральной). Аналогичное деление слов было еще у М.В. Ломоносова (теория «трех штилей»).

Профессор Скребнев дополнил и развил эту классификацию. Он поделил супернейтральный и субнейтральный пласты на три подкласса, выделив единицы минимальной, средней и максимальной степени возвышенности или сниженности.

- **Минимальная степень** возвышенности или сниженности не предполагает наличие у говорящего установки на стилистическую выразительность. Это значит, что слова минимальной степени сниженности употребляются говорящим или пишущим автоматически, под влиянием ситуации или обстоятельств общения. Примерами минимально сниженных слов могут служить «маршрутка», «зеленка», «манка», *dad, bike, fridge*, а слова «действительность», «крютерий», *prevail, activity, inherent* и другие аналогичные лексемы, автоматические употребляемые образованными людьми в соответствующей обстановке, относятся в минимально возвышенным.
- **Средняя степень** характеризуется наличием установки на стилистическую выразительность, например: «кайф», «житуха», «потрясный», *stunning, knock-out* (красотка) - средняя степень сниженности; «братоубийственный», «ваятель», *sagacity, massacre* - средняя степень возвышенности.
- **Максимальная степень** характерна для поэтизмов и авторских новообразований типа «златокудрый», «взорлить», *eve, torn, maiden*, с одной стороны, и для слов-вульгаризмов, недопустимых в цивилизованном общении, - с другой.

Таким образом, различие между тремя степенями возвышенности или сниженности можно описать так: минимальная степень – это то, что мы используем по привычке, автоматически; средняя степень – это лексика, используемая намеренно, с определенной целью; максимальная степень – это единицы, используемые скорее как исключение (слова предельно высокого или недопустимо низкого стилистического тона).

Данная классификация соотнесена с традиционно выделяемыми стилистическими группами лексики в приведенной ниже таблице. Статус диалектизмов, профессионализмов, варваризмов и терминов не может быть однозначно определен и варьирует в зависимости от того, является ли употребление этих слов намеренным (средняя степень возвышенности/сниженности) или ненамеренным (минимальная степень возвышенности/сниженности).

Таблица 1.

<b>супер-нейтральная лексика</b>	<u>Максимальная степень возвышенности</u>	Поэтизмы Архаизмы	
	<u>Средняя степень возвышенности</u>	Канцеляризмы, Книжно-литературная лексика	Варваризмы Термины
	<u>Минимальная степень возвышенности</u>	Общелитературная лексика	
<b>НЕЙТРАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА</b>			
<b>суб-нейтральная лексика</b>	<u>Минимальная степень сниженности</u>	Коллоквиализмы	Диалектизмы Профессионализмы
	<u>Средняя степень сниженности</u>	Сленг Жаргон Окказионализмы	
	<u>Максимальная степень сниженности</u>	Вульгаризмы	

Остановимся подробнее на характеристике всех названных стилистических групп слов. Начнем рассмотрение со слов сниженного стилистического тона.

### СУБНЕЙТРАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА

**Разговорные слова** (коллоквиализмы) – это лексика минимальной степени сниженности, используется в повседневном общении: *dad, kid, chap, freezer, classy, turn in, turn up*. Это слова, обычно допустимые в непринужденной беседе частного характера, но не выходящие за пределы общелитературной языковой нормы; в обработанной литературной речи они не употребляются именно в силу своей

фамильярной окраски, хотя ничего вульгарного или противоречащего требованиям этики в них нет.

Разговорная лексика включает междометия (*ouch, wow*), диминутивы (*chappy, girly*), коллоквиальные словозначения (*spoon* – “простак”, *awfully* = *very*), фонетические варианты нейтральных слов (*gaffer* = *grandfather*), разговорные синонимы стилистически нейтральных слов и выражений (*chap, dad, math*) и т.д.

От фамильярно-разговорных слов следует отграничивать слова и формы, характерные для **просторечия** (*vernacular, popular speech*), т.е. употребляемые в речи малограмотных людей, не владеющих литературным языком): *ain't, creetur, a-coming* и т.п. С точки зрения стилистики последние могут представлять интерес как средство создания речевой характеристики персонажа в художественном произведении.

**Слэнг** (*slang*) – это совокупность общепонятных и широкоупотребительных слов и выражений юмористического характера. Сленг – это лексика средней степени сниженности, используемая со стилистическим намерением (сознательно используемых заменителей обычных литературных или нейтральных слов): *cutie, jaw-breaker, dust (=drugs), bags of (=many)*.

В английской лексикографии термин «сленг» получил широкое распространение приблизительно в начале прошлого века. Этимология этого термина представляется спорной и не была точно установлена ни одним из отечественных или зарубежных лингвистов, занимающихся этой проблемой. Социальный первопричиной обращения лингвистов к изучению сленга является его высокая коммуникативная значимость в англоговорящем обществе, которая определяется его высокой употребительностью. По данным американского лексикографа С. Флекснера 10% наиболее частотной части лексикона среднего американца составляет сленг.

Как правило, причиной создания сленга является стремление к новизне и оригинальности, поэтому большая часть сленгизмов образована с помощью образных переносов (метафоры и метонимии): *apple* – «мяч», *too-foo nater* – «лосьон, одеколон»; *grapes* – «шампанское»; *grapewine* – «слухи»; *idiot box*

– «телевизор»; *ink* – «дешевое красное вино»; *killer* – «сигарета»; *longarm of the law* – «полиция, закон»; *tornado juice* – «крепкое виски»; *undies* – «нижнее белье»; *worms* – «лапша»; *worms in blood* – «макароны с томатным соусом»; *you-know-where* – «ад».

В силу своей установки на новизну сленг чрезвычайно богат синонимами. Так слово *money* представлено в сленге такими синонимами как *jack, tin, brass, slippery stuff*; рыжеволосый человек описывается лексемами *brick top, carrot head, carrot top*; высокий худой человек - *beah-pole, broomshick, clothes pole, daddy longlegs, rattle bones*; а привлекательная девушка - *dish, angel, angelcake, crack, cutie, ankle*.

В зарубежной лингвистике понятие «сленг» нередко смешивается с понятием профессионального жаргона. Признавая существование так называемого «общего сленга» (*general, standard slang*), английские и американские лексикологи употребляют также термины *students' slang, lawyer's slang* и т.п. Такое смешение понятий представляется неоправданным. В рамках данного курса мы будем придерживаться разделительной трактовки понятий «сленг» и «жаргон».

**Жаргонизмы** (*jargon*)– лексика социальных жаргонов (школьного, студенческого, криминального и др.). Жаргонизмы отличаются от сленгизмов ограниченной сферой употребления: школьный жаргон - *stinks (chemistry); to cut classes (to miss)*; жаргон преступников - *to cook (to interrogate); to unbutton (to give evidence, to make smb. talk); diver (pickpocket)*; военный жаргон – *sewing machine (пулемет), a bird – (опытный пилот)*.

В словарях единицы данного стилистического пласта имеют соответствующие пометы (*jargon* или *sl.*).

**Окказионализмы** (*occasional words*) – авторские новообразования, слова «на раз», т.е. лексические единицы, образованные с помощью продуктивных способов словообразования, но не вошедшие в активное словоупотребление: *There was a balconyful of gentlemen (Chesterton)*.

Цель ситуативного словотворчества обусловлена конкретными коммуникативно-прагматическими потребностями отправителя речи. Например, в нижеследующем примере

окказионализмы выполняют две функции – эмфатического выделения и создания юмористических коннотаций:

- I love you *mucher*.

- Plenty *mucher*? Me *tooer*.

**Вульгаризмы** (*vulgar words*) – это слова и выражения, считающиеся слишком резкими, оскорбительными и поэтому недопустимыми в речи, т.е. лексика максимальной степени сниженности. Вульгаризмы часто используются в речи для передачи сильных эмоций (гнева, ярости) и имеют тенденцию перемещаться вверх по шкале эстетической ценности: *damn, devil, hell, bloody*.

Выделяют две группы вульгаризмов:

- так называемые лексические вульгаризмы – слова, денотаты которых считаются непристойными (вульгарным в словах такого рода считается само их предметное содержание, отвергаемое нормами этики);
- стилистические вульгаризмы – лексические единицы, предметное содержание которых не содержит ничего непристойного или грубого. Неуместность их употребления в цивилизованном общении заключается в их стилистической окраске (коннотациях), выражающей подчеркнуто презрительное отношение к предмету речи: *морда, харя, smeller* (нос), *pay dirt* (money), *old bean* (старый хрыч).

Следует отметить, что и другие субстандартные лексемы (сленг, арго) имеют тенденцию перемещаться вверх по шкале эстетической ценности. Так, слова *sky-scraper, taxi, photo*, считающиеся сегодня абсолютно нейтральными возникли в языке как сленговые слова.

**Профессионализмы** – лексика минимальной степени сниженности в профессиональной сфере и средней степени сниженности – в обыденной, нейтральной речи. Например: *ручник, баранка, проводка* (у бухгалтеров), *поставить звук, звук сел, звук слетел* (в речи преподавателей первого курса), *pebble-pup, rock-hound* (geologist), *swabber, rat, old cat* (pipe-tiner), *walkie-talkie* (portable radio).

**Диалектизмы** (dialect words) - лексика нейтральная для местных говоров, но эстетически сниженная вне их употребления: *кочет, бурак, 'Enry 'Iggins (кокни), lass, bonny*.

При наличии общенациональной языковой нормы, употребление диалектизмов в речи выступает обычно как социальный признак – преимущественно как признак принадлежности говорящего к неимущим классам, лишенным доступа к образованию (Тони Бикет, «Белая Обезьяна»), либо как признак провинциализма.

Функции субнейтральной лексики в художественной литературе разнообразны. Разговорная лексика, как правило, не является средством речевой характеристики, а служит лишь для создания естественного разговорного колорита в ситуации неофициального общения. Другие группы сниженной лексики всегда служат средством создания речевой характеристики персонажа.

Особую функцию имеет субстандартная лексика в авторском повествовании. На фоне книжно-литературной речи она является инородным вкраплением и, как правило, сигнализирует о переходе к несобственно-прямой речи персонажа или свидетельствует о желании автора приблизить к себе читателя, сделать его своим собеседником.

## СУПЕРНЕЙТРАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА

Как правило, высокой стилистической тональностью обладают архаизмы, книжно-литературные слова, иностранные слова и термины. Иногда для обозначения супернейтральной лексики в целом используют термин «книжные слова». Данный термин по своему значению продолжает оставаться самым широким (неопределенным и размытым), поэтому в рамках нашего курса он не будет использоваться для определения какой-то специфической группы лексики. Вместо этого предлагается два термина: общелитературная лексика и книжно-литературная лексика. Определения данных терминов приводятся ниже. Следует помнить однако, что граница между данными понятиями весьма условна и совпадает с делением слов на минимально возвышенные и средней степени возвышенности (т.е.

определяется наличием или отсутствием установки на стилистическую выразительность).

**Общелитературные слова** – лексика минимально повышенной эстетической ценности (по сравнению с нейтральной), употребляемая в официальной и неофициальной речи: *considerate, significant, emphasize, proposition, consequence*.

**Книжно-литературные слова** – лексика средней степени возвышенности, употребляемая со стилистическим намерением: *patriarchal, parental, efflorescence, hierarchy, heritage, ecclesiastical*.

**Канцеляризмы** – лексика средней степени возвышенности, употребляемая намеренно в делопроизводстве, в официальной переписке: *aforementioned, heretofore, herein, status quo, de facto*.

**Поэтизмы** (poetic diction) – лексика высшей степени эстетической ценности, используемая в поэзии и торжественной возвышенной прозе: *woe, (sorrow), realm (kingdom), quoth (said), sylvan (woody)*. Многие поэтизмы являются архаизмами.

**Архаизмы** (archaisms) – как правило, лексика высшей степени эстетической ценности, используемая в поэзии, торжественной прозе, а также в делопроизводстве. Например: *are (before) поэт.; albeit (though) поэт.; aforesaid (канц.); herein (канц.); clad (dressed), billow (wave), thy (your)*.

**Термины** (terms) – лексика нейтральная в профессиональной сфере и средней степени возвышенности в художественной литературе или другой непрофессиональной сфере: *ulcerative colitis (medical), synecdoche (linguistic), synchrotron (physics)*.

**Варваризмы** (barbarisms) – это слова, заимствованные из других языков и не подвергшиеся ассимиляции. Главным образом в современном английском языке это поздние заимствования из французского (*parvenu, en passant, ce la voit*), а также латинизмы (*alter ego, alma mater*).

В зависимости от распространенности в речи варваризмы могут относиться либо к минимальной, либо к средней степени возвышенности. Как правило, в речи героев, которые, подобно Эркюлю Пуаро, являются иностранцами, варваризмы употребляются ненамеренно, т.е. должны относиться к минимальной степени возвышенности. Однако с точки зрения

автора художественного произведения, который использует данную лексику для создания речевого портрета персонажа, - это единицы средней степени возвышенности.

Иногда варваризмы употребляются в речи, поскольку ощущаются как более утонченные или изысканные. В таком случае их тоже следует классифицировать как слова средней степени возвышенности: *tet-a-tet, aurevoir, bonjour, et cetera, alma mater, status quo, idee fixe, meche blanche*.

Функции суперстандартной лексики в художественной литературе различны для авторской речи и речи персонажей. В авторской речи книжная и общелитературная лексика имеют сугубо функциональное значение и служат приметой книжной речи. Лексика более специфического характера служит для создания определенного фона: местного, исторического, профессионального и т.п.

В речи персонажей лексика повышенной эстетической ценности, за исключением общелитературной, служит для речевой характеристики.

**Смешение стилей** (mixture of styles) – это стилистический прием, основанный на использовании субнейтральной и супернейтральной лексики в близком контексте, часто имеющее форму перевода с высокопарного на сниженный субъязык или наоборот. Функции смешения стилей – это всегда создание комического эффекта:

*“I say, old boy, where do you hang out?”*

*Mr. Pickwick responded that he was at present suspended at the George and Vulture. (Ch. Dickens)*

Несоответствие супернейтральной лексики предмету речи также производит комический эффект. Так в рассказе О’Генри “The Cop and the Anthem” в нарочито высокопарном тоне повествуется о жалком бродяге, который ищет спасения от зимней стужи в тюрьме: *The hibernatorial ambitions of Soapy were not of the highest. In them there were no consideration of Mediterranean Cruises, of soporific Southern skies or drifting in the Vesuvian Bay. Three months on the Island was what his soul craved.*

**Стилистическое использование фразеологических единиц.** Фразеологическим единицам присущи ритмические свойства, образность и экспрессивность, что обуславливает

возможность их использования со стилистической целью: они гораздо более выразительны, чем их нейтральные эквиваленты. Ср: *let's go and leave this place for ever vs let's go and shake the dust of this place for good.*

Однако наиболее эффективным стилистическим приемом являются различные виды модификация фразеологизмов с целью создания эмфазы или юмористических коннотаций. Здесь прежде всего имеется в виду явление нарушения целостности фразеологизмов, которое может включать буквализацию значения отдельных компонентов фразеологизма, опущения, добавление или замену компонентов:

- *Little John was born with a silver spoon in a mouth which was very curly and large (Galsworthy)*
- *They spoiled their rods, spared their children and anticipated the results with enthusiasm (Galsworthy) – cf. to spare the rod, to spoil the child.*
- *If the country does not go to the dogs or the Radicals, we shall have you Prime Minister some day (O. Wilde).*

#### **Литература по теме «Стилистическая лексикология»**

1. Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. – Горький, 1975. С.96-108, 135-139.
2. Galperin I.R. Stylistics. – Moscow, 1981. P.62-117.
3. Kukhareno V.A. Seminars in Style. – Moscow, 1986. P.6-22.
4. Skrebnev Y.M. Fundamentals of English Stylistics. – Moscow 1994. P. 55-82; 147-152.

#### **Вопросы для самоконтроля**

1. Дайте базовые определения по списку вопросов для подготовке к экзамену.
2. Перечислите основные типы разговорной лексики и приведите примеры.
3. В чем различие сленга и жаргона?
4. Что такое просторечие?
5. Каковы стилистические функции диалектизмов и профессионализмов?
6. В чем заключаются трудности классификации супернейтральной лексики?

7. Расскажите о классификации субнейтральной лексики.
8. Приведите примеры стилистического использования супернейтральной лексики из книг по домашнему чтению.

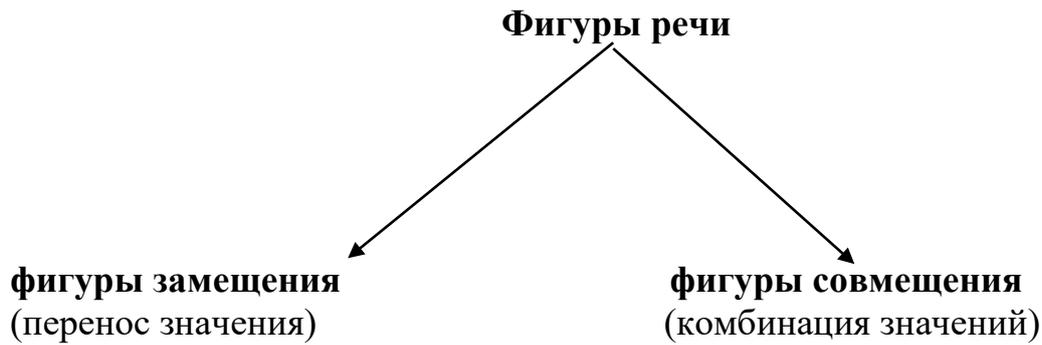
## ТЕМА 5

### СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СЕМАСИОЛОГИЯ

Предметом изучения данной области стилистики является не значение единицы как таковое, а стилистические функции переноса значений и комбинации значений.

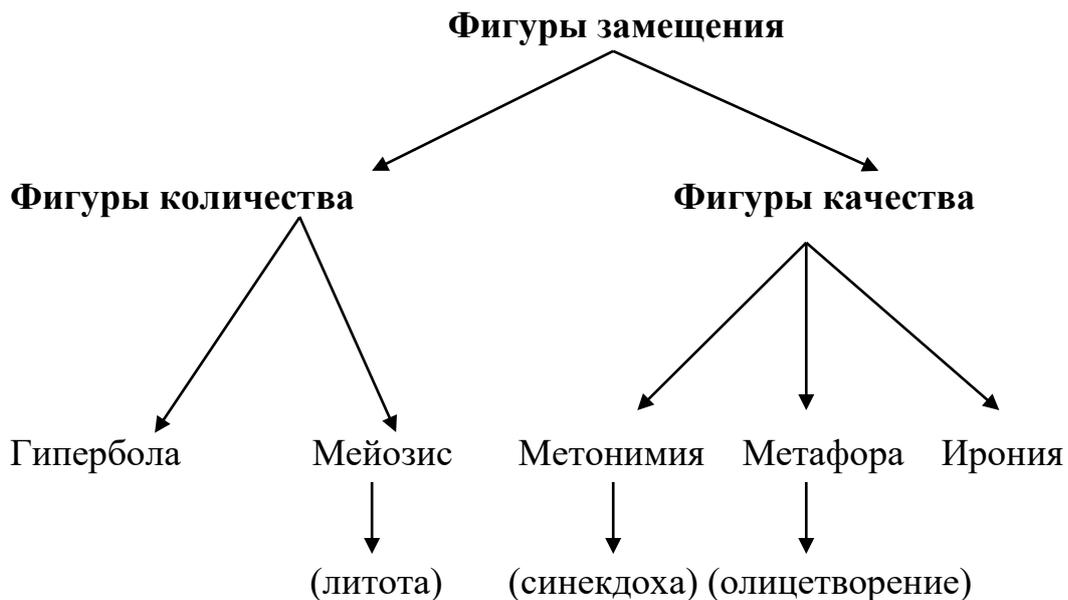
Один и тот же референт (человек) может в речи разных людей и в различных ситуациях фигурировать как *молодой человек, молокосос, очкарик, шляпа, осел, свинья, медведь* и т.д. Иными словами, названия традиционно присущие одним предметам могут быть перенесены на другие в силу определенных закономерностей, ассоциаций: человек может быть назван «ослом» или «шляпой», верзила – «малышом», холодная комната – «Северным полюсом», красивая девушка – «розой» и т.п. Во всех 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 выражениях *«упрям как мерин»* или *«волна и камень, стихи и проза, лед и пламень»*, 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).



Перенос значения может быть количественным и качественным. Когда прямое и переносное наименования относятся к одной семантической сфере (т.е. в случае преувеличения или преуменьшения) имеет место количественный перенос: *I have heaps of time* (если до начала занятия осталось несколько минут). Если же прямое и переносное значения относятся к разным семантическим сферам, то перенос носит качественный характер: *The clock has struck. Time was bleeding away.*

По характеру переноса фигуры замещения делятся на фигуры количества и фигуры качества (см. нижеследующую схему). К фигурам количества традиционно относятся **гипербола** и **мейозис**. Фигуры качества включают **метонимию**, **метафору** и **иронию**. Мейозис, метонимия и метафора имеют разновидности, которые традиционно обозначаются отдельными терминами:



В лингвистике данные стилистические приемы часто именуют термином «тропы». Троп есть стилистически значимый перенос значения, т.е. перенос, в результате которого создается экспрессивный эффект. Экспрессивность тропа заключается в том, что одновременно актуализируются два значения нового наименования - традиционное и переносное, т.е. говоря «осел» о человеке, мы в то же время осознаем, что осел – это упрямое животное.

Помимо названных приемов к фигурам замещения относится еще целый ряд стилистических средств, известных со времен античности, которые, однако, не могут быть включены в вышеприведенную классификацию в качестве равноправных членов. К ним относятся **перифраз, антономасия, эпитет, аллегория и аллюзия**. Лингвистический статус, механизм и стилистические функции этих приемов будут обсуждаться ниже.

## ФИГУРЫ ЗАМЕЩЕНИЯ

### Фигуры количества

**Гипербола.** В основе гиперболы (*hyperbole*) лежит самый элементарный тип переноса – говорящий либо преувеличивает, либо преуменьшает интенсивность качества, признака, свойства и т.п. Стилистический эффект гиперболы создается благодаря явному несоответствию того, что описывается, тому, как это описывается. Ср. реплику героя повести «Белеет парус одинокий» - «*Это же киты, мадам!*» (о мелкой рыбешке) или описания дождя *The rain was thick. Fish could have swam through the air.*

Выделяют *стертые* и *подлинные (авторские)* гиперболы. Первые, хотя и являются стилистически значимыми, «стерлись», т.е. потеряли свою выразительность благодаря частому употреблению:

- *Сто лет тебя не видел! Haven't seen you for ages!*
- *Тысячу извинений! I beg a thousand pardons!*
- *Напугал до смерти! I was scared to death.*

Для стилистики больший интерес представляют оригинальные, авторские гиперболы, которые всегда являются преувеличениями большего масштаба. Ср.: «Земля там так

плодородна, что кажется, посади оглоблю и вырастет тарантас». Примером авторской гиперболы является и реплика одного из героев Дебриджа, который “murmured such a dreadful oath that he would not deary to repeat it to himself”. Много авторских гипербол находим в рассказах О’Генри: “I gave him such a kick” that he went out the other end of the alley twenty feet ahead of his squeal”. Подобные гиперболы-парадоксы чаще всего используются в юмористических целях.

Однако гипербола может выполнять и другие стилистические функции. Так, в пьесах Шекспира она часто используется для создания возвышенно-трагических коннотаций: I loved Ophelia. Forty thousands of brothers could not with all their quantity of love make up my sum.

**Мейозис** (meiosis или understatement) – это стилистический прием, противоположный гиперболе. Он состоит в преуменьшении, ослаблении реальных качеств и свойств объекта: *He was, he said, rather a precocious little boy... (H. Welles).*

Примером мейозиса может также служить реплика знаменитого детектива Эркюля Пуаро (в ответ на обращенный к нему вопрос), в которой звучит напускная скромность профессионала, знающего себе цену. Данный прием используется для создания психологического портрета героя:

«*Seen lots of murders?*»

«*One or two*», said Poirot modestly.

Также: “*I have certain little ideas of my own about this crime*” (= I know for sure know who did it).

Примерами стертого мейозиса в английском языке являются стереотипные выражения с sort of, rather, kind of и т.д.:

- *I am rather tied (when one is really tired).*

- *She was sort of cute (when she is very cute).*

- *It’s a bit cold (when it is very cold).*

Следует иметь в виду, что если преуменьшается нечто большое или обычное, то имеет место стилистический прием мейозиса (см. примеры выше). Если же преуменьшению подвергается нечто и без того малое, т.е. фактически преувеличивается малость, то мы имеем дело с гиперболой:

- *She was a woman of pocket size.*

- *I'll come in no time.*
- *She wore a pink hat, the size of a button.*

**Литота** (litotes) - это специфическая разновидность мейозиса: стилистический прием, состоящий в отрицании качества, обратного подразумеваемому (отрицание противоположного). Распространенной разновидностью литоты является двойное отрицание:

- *I am not too sure.*
- *Soames was not unlike bulldog.*
- *I would not say no to a cup of tea.*

В художественной литературе прием литоты часто используется для внутренней характеристики персонажа. Так, сдержанность старого Форсайта в оценке внешности своей внучки Джун, передается следующим образом.

*“... Is she pretty?”*

*Old Jolyon was too much of a Forsyte to praise anything freely, especially something for which he had a genuine admiration, and he answered,*

*“Not bad-looking.”*

### **Фигуры качества**

В основе данной группы фигур лежит качественный перенос значения. Выделяют три типа такого переноса и, соответственно, три приема: перенос по смежности (метонимия), перенос по сходству (метафора) и перенос по контрасту (ирония).

**Метонимия.** 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). Например, слова и выражения, замещающие традиционные наименования в нижеследующих примерах, связаны в реальности с этими наименованиями:

- *Лондон приветствует советских танцоров (жители Лондона);*
- *Я стою за зеленой кофточкой (за женщиной в зеленой кофточке);*
- *Чайник кипит (вода в чайнике);*

- *To earn one's bread (living);*
- *To win a lady's heart (love);*
- *The White House decided (the US President or President's administration).*

Следует также различать стертые (стереотипные) и индивидуальные (авторские) метонимии, примеры которых приводятся ниже:

- *И я провел безумный год у шлейфа черного... (Блок)*
- *Blue suit grinned but red nose in grey suit still stared (Priestley)*
- *People asked him to dinner because he was worth his salt. (Maugham).*

Можно выделить несколько типов метонимического переноса:

- название части вместо целого (данная разновидность метонимии обозначается специальным термином «**синекдоха**»), например: *The boy in buttons (in uniform).*
- материал – предмет из этого материала: *She was in red satin (dress made of satin). The room was full of velvet and mahogany (furniture)*
- характерная черта предмета – сам предмет: *Blue suit grinned.*
- следствие вместо причины: *The fish desperately takes the death.*
- символ – символизируемое: «*Луна и грош*», «*Красное и черное*», «*Лебединая песня*». Данный тип метонимии часто встречается в поэтической речи: «... *весь я не умру, Душа в заветной лире...*» (Пушкин); «*Scepter and crown Must tumble down And in the dust be equal made With the poor crooked scythe and spade*» (Шелли)

Стилистическая функция метонимии заключается в том, чтобы представить описываемое явление в краткой, сжатой, но емкой и экспрессивной форме. Это свойство метонимии особенно ярко проявляется в метонимических эпитетах типа *painful shoes, narrow-minded room*.

**Метафора** (metaphor) – это перенос имени по сходству признаков при отсутствии реальных связей между традиционным и переносным значениями. Так, Шекспир метафорически именовал солнце *the eye of heaven*, а слезы *the drops of sorrow*. Роберт Бернс называл старость *the winter of life*.

Примерами стереотипных метафор, стилистически значимых, но «стертых» от частого употребления, являются известные выражения *a wave of anger, to burn with desire*.

Следует помнить, что лексикализованные метафоры типа *neck of a bottle, leg of a table* (или так называемые «мертвые тропы») являются единственными наименованиями соответствующих предметов и не считаются стилистически значимыми.

Подлинные, авторские метафоры всегда неожиданны и индивидуальны:

- «кавалерия остроумия» (Маяковский);
- «страна березового ситца» (Есенин);
- *that little soldier of fortune, a half-equipped little night (sister Carry)*;
- *that old butterfly* (Друэ).

Одной из разновидностей данного приема является **развернутая метафора**, когда центральный образ раскрывается и поддерживается другими образными наименованиями, употребленными в близком контексте:

*Life is a walking shadow,  
a poor player,  
that struts and frets his hour upon the stage  
and then is heard no more (Shakespeare).*

Прекрасным примером подлинной метафоры является известное высказывание английского философа Френсиса Бэкона о книгах: “*Some books are to be tasted, others allowed, and some have to be chewed and digested*”.

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

- *Mother Nature always blushes before disrobing.*
- *All the trees were curtseying to the wind.*

В нижеследующих стихотворных строках любовь представлена как крылатое живое существо:

*Love, free as air,  
At sight of human ties,*

*Spreads his light wings,  
And in a moment flies (Pope).*

**Ирония** (*irony*) – это стилистический прием, построенный на основе переноса по контрасту или, другими словами, употребление слова (фразы) в противоположном значении: «Умен ты, братец!» (О недалеком человеке), «Хорошенькое дельце!» (о чем-то, что сильно не нравится), *A fine friend you are!* (о друге, который вас подвел или предал). Ирония также представлена в заголовках известных романов: «*Тихий американец*», «*Смерть героя*».

Стилистическая функция иронии – создание юмористических коннотаций, а также коннотаций насмешки, сарказма:

- *Stoney smiled a sweet smile of an alligator.*
- *She was a charming old lady with a face like a bucked of mud.*

Следует помнить о том, что термин «ирония» многозначен. Помимо иронии-тропа (см. выше), в стилистике актуальным является понимание иронии как авторского отношения, которое может пронизывать отдельные фрагменты или все художественное произведение («Ярмарка тщеславия», «Трое в лодке, не считая собаки» и др.), либо какие-то высказывания героя (автора), но не предполагает переноса по контрасту. Эта ирония не предполагает переноса по контрасту, а может создаваться иными лингвистическими средствами. Например, в предложении *The bookshelf boasted half a dozen of books* иронический смысл базируется на метафоре.

\*\*\*

Как было отмечено выше, в классификацию фигур замещения не вошли несколько стилистических приемов, известных со времен античности, но не являющихся самостоятельными тропами. Эти приемы являются либо разновидностями метафоры, метонимии, иронии и др., либо носят необразный характер.

**Аллегория** (*allegory*) – иносказание, выражение отвлеченной мысли через конкретный образ. Аллегория бывает *метонимической* и в этом случае носит, как правило,

символический характер: *It's time to turn ploughs into swords* («Перекуем мечи на орала»), *broken chains* (символ свободы), а также *метафорической*. Яркий пример метафорической аллегории - роман Дж. Свифта "Gulliver's Travels", в котором писатель изображает современную ему Англию.

Примером метафорической аллегории могут также служить многочисленные пословицы и поговорки: *All is not gold that glitters* (о скромном, но в высшей мере достойном человеке), *Still waters run deep*.

В эпоху классического направления в литературе сложилась традиция использовать персонажи античной мифологии для аллегорического изображения явлений природы и человеческих страстей. Эти аллегорические штампы с течением времени превратились из выразительного средства в традиционную условность и потеряли выразительную силу.

**Антономазия** (*antonomasia*) – употребление имени собственного в качестве нарицательного и наоборот. Антономазия бывает *метафорической* (основана на переносе по сходству): *He is a real Othello* (о ревнивом супруге), *He is the Napoleon of crime* (Conan Doyle).

*Метонимическая* антономазия основана на переносе по смежности: *He sold all his Vandykes*.

Примером обратной антономазии являются так называемые «говорящие имена» (*speaking names*): Becky Sharp, Dr. Diet, Mr. Mumble, Плюшкин, Собакевич и т.д.

**Эпитет** (*epithet*) – это экспрессивное, т.е. стилистически выразительное, определение или обстоятельство. Иными словами, эпитет есть синтаксически вычленяемый троп. Следует помнить, однако, что наряду с образными эпитетами (которые являются тропами), существуют и так называемые логические (необразные) эпитеты.

Пример необразного эпитета находим в предложении *This is hopelessly beyond my authority*. Образные эпитеты бывают метафорическими (*sleepy silence, friendly trees*), метонимическими (*a lipstick smile*), гиперболическими (*confounding news*) и т.д.

Выделяют также различные структурные разновидности эпитетов:

- Синтаксические или инвертированные эпитеты, в основе которых лежат алогичные синтаксические отношения между определяемым и определителем: *a ghost of a smile, an old dry rippin of a man*;
- Фразовые эпитеты, который, как правило, являются сложными окказиональными образованиями: *She gave me a you-know-what-men-are-like look*.

**Перифраз** (periphrasis) – развернутое описание вместо прямого (однословного) наименования. Перифраз может быть соотнесен с метонимией в том смысле, что имя предмета и его описание находятся в отношениях смежности. Однако отождествлять перифраз с метонимией ни в коем случае нельзя.

Как и эпитет, перифраз может быть образным и необразным (логическим). В логическом перифразе все слова употребляются в прямом значении: *великий русский поэт XIX века* (о Пушкине). Образный перифраз представляет собой тропеическое наименование и может быть метафорическим (*He married his dream from Blackwood*), метонимическим (*cases that cannot walk – т.е. тяжелораненные*) и др.

Метонимический перифраз – это употребление слов или словосочетаний характеризующих предмет вместо его конкретного наименования.

*The hoarse, dull drum would sleep.*

*And Man be happy yet.* (G.G.Byron)

В данном примере имеет место не только перифраз, но и **аллегория** – выражение вещей, отвлеченной идеи через конкретный образ, символ.

**Аллюзия** (*allusion*) – стилистический прием, представляющий собой ссылку на известных мифологических, исторический или литературный факт или персонаж. Аллюзия по своей природе метафорична: *перейти Рубикон, между Сциллой и Харибдой* и т.д.

### Литература по теме «Фигуры замещения»

1. Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. – Горький, 1975. С.116-129.

2. Кузнец М.Д. Скребнев Ю.М. Стилистика английского языка. – Л., 1960. С.13-15, 17-27, 35-36, 38-40.
3. Galperin I.R. Stylistics. – Moscow, 1981. P. 29-47, 92-94, 97-99.
4. Арноль И.В. Стилистика современного английского языка. – Москва 1973. С. 139 – 160.
5. Skrebnev Yu. M. Fundamentals of English Stylistics. – Moscow 1994. P. 105 – 133.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Дайте базовые определения по списку вопросов (с.25).
2. Дайте примеры гипербол, которые зачастую рассматриваются как мейозис.
3. Дайте примеры литоты с двойным отрицанием.
4. Объясните, как можно отличить метонимию от метафоры.
5. Как отличить собственно лингвистическую иронию от иронии, выраженной другими средствами?
6. Почему эпитету, перифразу, антономасии, аллегории и аллюзии не находится места в классификации фигур замещения?

## **ФИГУРЫ СОВМЕЩЕНИЯ**

Стилистический эффект в данной группе приемов создается благодаря совмещению, комбинации по крайней мере двух независимых значений. При этом совмещаемые значения могут быть либо тождественными (близкими) по смыслу, либо нетождественными (и это различие актуализируется в приеме), либо противоположными (несовместимыми). Соответственно, выделяют три вида фигур совмещения: фигуры тождества, фигуры неравенства и фигуры контраста.

Схематически классификацию фигур совмещения можно представить следующим образом:

## Фигуры совмещения



### Фигуры тождества

К данной группе фигур относятся художественное сравнение и синонимы уточнители. Оба приема состоят в комбинации эквивалентных или идентичных значений.

**Сравнение** (simile) – предполагает характеристику одного объекта через признаки другого, относящегося к иной семантической сфере: *The air was warm and felt like a kiss as we stepped off the plane.* (W.Deeping)

Стилистическая функция сравнения – красочное, выразительное описание объекта речи: *Martin likened her to a pale gold flower upon a slender stem.*

Бывают стертые и подлинные (авторские) сравнения. Первые, как правило, представлены фразеологическими оборотами: *as hungry as a hunter, as bright as a button*. В них прием сравнения часто употребляется в конвергенции с аллитерацией. Авторские сравнения также нередко представляют собой конвергенцию стилистических средств:

- *The gap caused by the fall of the house had changed the aspect of the street as the loss of a tooth changes that of a face* (сравнение).
- *Brandon liked me as much as Hiroshima liked the atomic bomb* (сравнение и ирония);
- *He held out a hand that could have been mistaken for a bunch of bananas in poor light* (сравнение и гипербола).

Не следует путать художественное сравнение, когда сопоставляются предметы и явления из разных семантических сфер, с простым (логическим), когда сравниваемые объекты относятся к одной семантической сфере. Так, в предложении «*She looks like her mother*» представлено логическое сравнение, а

в предложении *She looks like a Gorgon* – художественное (в сочетании с аллюзией).

Формальным признаком сравнения, которое отличает его от метафоры, является наличие сравнительных союзов (*like, than, as if, as though*), глаголов (*resemble, remind*) и т.д: *He reminded James of a hungry cat.*

Функция сравнения, как и метафоры, - создание яркого, красочного образа характеризуемого объекта.

**Синонимы-заменители** (*synonymous replacers*) – стилистический прием, представляющий собой разновидность синонимического повтора: замена в общем контексте одного наименования объекта другим, адекватным ему наименованием - однословным синонимом или синонимичным выражением: «Ребенок плакал. Малышу хотелось спать».

Цель данного приема – избежать монотонного повествования и однообразного повтора одних и тех же лексических единиц. В английском языке данную разновидность синонимического повтора называют *synonymic variation* или *elegant variation*: *She told his name to the birds, she whispered it to the flowers, she breathed it to the birds.*

### **Фигуры неравенства**

В стилистических приемах, относящихся к данной группе, экспрессивный эффект создается благодаря актуализации различий сопологаемых понятий.

**Синонимы-уточнители** (*synonymous specifiers*) – стилистический прием, который состоит в употреблении двух или более синонимов с целью более полной, исчерпывающей характеристики предмета речи: «Низко! Нечестно! Гадко!» (Чехов).

Таким образом, синонимы-заменители – это такое соотношение лингвистических единиц (лексических или контекстуальных), употребляемых с акцентом на их семантическом неравенстве для подчеркивания многообразия основного признака характеризуемого объекта: *Joe was a mild, good-natured, sweet-tempered, easy-going, foolish dear fellow. (Ch. Dickens)*

Можно сказать, что основное отличие синонимов-уточнителей от синонимов-заменителей заключается в той функции, которую они выполняют. В качестве синонимов-уточнителей часто используются контекстуальные синонимы: «*Эту песню не задушишь, не убьешь*».

**Нарастание** (*climax*) – это такая аранжировка значений в тексте, когда каждое последующее превосходит по силе и интенсивности предыдущее:

- *I ask you, I beg you, I beseech you.*
- *It was a mistake... a blunder... lunacy.*

Стилистическая функция нарастания – это, как правило, усиление, эмпфаза: *I am sorry. I am so sorry. I am extremely sorry!*

Нарастание часто используется в конвергенции с другими стилистическими приемами, усиливая их: *Like a well, like a vault, like a tomb, the prison had no knowledge of the brightness outside* (нарастание, сравнение, параллелизм, анафорический повтор).

Использование нарастания создает атмосферу напряженного ожидания (*suspense*) у получателя речи (читателя, слушателя) путем постепенной интенсификации значений.

**Разрядка** (*anti-climax*) представляет собой любое отклонение от принципа нарастания, т.е. неожиданное ослабление элемента, идущего за сильным. Иными словами, разрядка – это соотношение лингвистических единиц, в котором последнее по порядку следования значение представляет собой неожиданный перепад от высокого, торжественного, интенсивного, значительного к тривиальному, слабому, абсурдному: *He was inconsolable – for an afternoon.* (*J. Galsworthy*)

Цель разрядки – это, как правило, создание юмористических коннотаций на основе эффекта обманутого ожидания:

- *The explosion destroyed a church, two houses, and a flower pot.*
- *They were absolutely quiet, eating no apples, cutting no names, making no grimaces for full two minutes.*

Прием разрядки лежит в основе многих парадоксов Оскара Уайльда: *Women have a wonderful instinct about things. They can discover everything except the obvious.*

**Каламбур** (*pun*)– это комбинация (одновременная реализация) двух значений многозначного слова или двух

омонимов в близком контексте. Цель каламбура – создание комических коннотаций:

- *Жизнь бьет ключом. И все по голове.*
- *Did you hit a woman with a child? No I hit her with a brick.*
- *Is life worth living? It depends on the liver.*
- *What steps would you take if the enemy tank were near? - Long ones.*

**Зевгма** (zeugma) представляет собой сочетание многозначного главного слова с двумя или несколькими семантически разноплановыми зависимыми словами. Другими словами, зевгма - это соотношение лингвистических единиц, чьи значения принадлежат к различным семантическим сферам и присоединяются к третьей как однородные члены с внешне идентичными, но фактически различными синтаксическими связями. Это может быть свободное словосочетание или фразеологизм.

*Mr. Stiggins... took his hat and his leave. (Ch. Dickens)*

*Syrus Trask mourned for his wife with a keg of whiskey and three old army friends. (Steinbeck)*

Функции зевгмы разнообразны, но чаще всего она употребляется с целью создания комического эффекта:

- *Он пил чай с женой, с лимоном и удовольствием;*
- *Шел дождь и два студента;*
- *She dropped a tear and a pocket handkerchief.*
- *She put on kimono, airs, and water to boil for coffee.*

### **Фигуры противоположности**

В основе данной группы приемов – соположение противоположных или несовместимых по смыслу значений.

**Оксюморон** (oxymoron) – от греч. «остро-тупой» – представляет собой определительное или обстоятельственное сочетание, члены которого имеют антонимичные или несовместимые с точки зрения нашего сознания основы: *красноречивое молчание; молодые старики; mute cry; merciful tyrant; She was free in her prison of passion.*

Цель оксюморона – эмфатическая характеристика объекта как единства противоположностей:

- *Huck Finn and Holden Caulfield are good bad boys of American literature.*
- *The garage was full of nothing.*

В рассказах О'Генри оксюморон часто используется для создания комических коннотаций: *Soapy walked eastward through a street damaged by improvements... He seemed doomed to liberty.*

**Антитеза** (*antithesis*) – стилистический прием, представляющий собой констатацию контраста или любое активно используемое противопоставление: *Don't use big word. They mean so little. (O.Wilde)*

Стертые антитезы часто встречаются в повседневной речи в форме устойчивых словосочетаний типа *now or never, dead or alive, sooner or later, yes or no, in black and white*. Функция антитезы – эмфатизация контраста.

Можно сказать, что антитеза – это сравнение противоположного. В отличие от нее оксюморон не предполагает сравнения.

В нижеследующем примере обе фигуры противоположности, антитеза и оксюморон, использованы в конвергенции: *Sara was a disease, my best enemy. Rosa was a menace and a tonic, my worst friend.*

### Литература по теме «Фигуры совмещения»

1. Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. – Горький, 1975. С.145-156.
2. Skrebnev Y.M. Fundamentals of English Stylistics. – Moscow 1994. P. 156-183.
3. Galperin I.R. Stylistics. – Moscow 1981. P.4, 48, 52, 87-97.
4. Арнольд И.В. Стилистика английского языка. – Москва 1973. С. 119-124, 129-130, 42-46.

### Вопросы для самоконтроля

1. Дайте базовые определения по списку вопросов (с.25).
2. В чем сходство и отличие метафоры и сравнения?
3. Чем отличаются синонимы-заменители от синонимов-уточнителей?

4. Какие синонимы могут быть использованы для приема «нарастание»?
5. Как отличить каламбур от зевгмы?
6. Какой психологический механизм лежит в основе разрядки, зевгмы, каламбура, оксюморона?
7. Как отличить антитезу от оксюморона?

## ТЕМА 6

### СТИЛИСТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС

**Стилистический синтаксис** изучает стилистическую отнесенность синтаксических форм к тому или иному субъязыку, синтаксические механизмы создания специфичности и их экспрессивную значимость в речи.

Механизмы создания специфичности в синтаксисе включают:

- избыточность синтаксических элементов;
- отсутствие, недостаток синтаксических элементов;
- необычное размещение компонентов предложения;
- синтаксические функции форм связи между словами и предложениями;
- переосмысление синтаксических значений;
- совместное употребление элементов синтаксической структуры.

#### **Приемы, основанные на недостаточности элементов**

В данной группе приемов речь идет об отсутствии логически требуемых компонентов речи.

**Эллипс** (ellipsis, elliptical sentences) – предложения с опущенным одним или обоими главными членами, которые легко восстанавливаются по смыслу (в отличие от номинативных предложений.) Эллиптические предложения типичны для разговорной речи, придают ей неофициальность и оттенок фамильярности: “*Got any idea?*”; “*Doing anything with yourself?*”; “*How’s Mother?*” “*Looks well.*”

В реальной разговорной речи эллиптические предложения не являются стилистически значимыми, однако в других коммуникативных сферах они используются с определенной стилистической целью.

В художественной прозе неполные (эллиптические) предложения встречаются как в речи персонажей, так и в авторском повествовании. Речи персонажей они придают более реальный характер, подчеркивают ее неофициальность, фамильярность:

- *Going out?*
- *Yes!*
- *Pictures?*
- *No, church.*

В речи автора эллиптические предложения создают атмосферу эмоциональной напряженности, ускоряют темп повествования, задают определенный ритмический рисунок: *He became one of the prominent men of the house. Spoke clearly, sensibly, and modestly, and was never too long.* (Collins).

Эллиптические предложения широко употребляются в телеграммах и дневниках, в справочниках, энциклопедиях, а также в научных трудах и учебных пособиях по различным отраслям знания, где их основная функция – обеспечение лаконизма и краткости: *The grindstone – a cylinder pole, diameter 2.0 dm, thickness 5.0 dm, a frustum hole in the center...*

**Номинативные предложения** (nominative sentences) - односоставные, назывные предложения, которые состоят из одного главного члена, не дифференцируемого как подлежащее или сказуемое. В таких предложениях нет и не может быть второго главного члена (в отличие от эллиптического, где он легко восстанавливается по смыслу):

- *London. Fog everywhere. Implacable November weather* (Ch. Dickens) .
- *Nothing – nothing! Just the scent of camphor... The little old house! A mausoleum* (Galsworthy).

По своей коммуникативной функции номинативное предложение представляет собой простую констатацию наличия называемого в предложении предмета или явления.

Стилистическое их назначение состоит в том, что они вызывают в сознании читателя более или менее изолированное представление о предмете, оставляя в тени его взаимосвязь и взаимодействие с другими предметами. Назывные предложения широко используются в экспозициях романов, различных описаниях, театральных ремарках. Они придают особую динамичность повествованию:

*Nothing – nothing! Just the sense of camphor, and dustmotes in a sunbeam through the fanlight over the door (Galsworthy).*

**Апосиопезис** (aposiopesis, unfinished sentences) - умышленное недоговаривание начатого предложения до конца. Данный прием используется, как правило, с целью эмфазы: *Hу знаете! Well, I never...; Get out. Or else...; My God! If the police come – find me there... (Dreiser)*. В последнем примере случае апосиопеза передает эмоциональное напряжение, сбивчивые мысли героя.

В речи автора функция апосиопезы – прямое обращение к воображению читателя (автор предоставляет ему возможность додумать, закончить мысль, сюжет): *Well, maybe some day (Galsworthy)*.

Классическим примером фигуры умолчания в художественном произведении является рассказ О'Генри «An Unfinished Story»:

*The story really does not get anywhere at all. The rest of it comes later – sometimes when Piggy asks Dulcie again to dine with him, and she is feeling lonelier than usual, and General Kitchener happens to be looking the other way, and then...*

**Отсутствие вспомогательных строевых элементов.** В речи персонажей (реже – в авторской речи) могут опускаться вспомогательные глаголы, артикли, предлоги. Цель данного приема – создание разговорного колорита, передача небрежной фамильярной речи:

- *I been waiting here all morning.*
- *Chair comfortable?*
- *Great man, Holmes!*
- «*Where were you born?*» - «*London*».

**Асиндетон** (asyndeton) – опущение союзов там, где по правилу (по логике) они должны быть:

- *You want anything, you pay for it.*
- *Вы позвали – я пришел.*
- *Bicket did not answer – his throat felt dry. (J. Galsworthy)*

В данных примерах две мысли сопологаются друг с другом без указания (с помощью союза) причинно-следственного отношения между ними. Пропуск этого логического звена создает впечатление лаконизма и компактности выражения мыслей, придают высказыванию энергичный характер.

В разговорной речи асиндетон употребляется с целью экономии, краткости в выражении мысли. В речи автора – с целью создания специального ритмического рисунка повествования, передача быстрых энергичных, торопливых действий персонажа и т.п.

### **Приемы, основанные на избыточности элементов**

Большинство приемов данной группы представляют собой разновидности повтора. Повтор – это широко распространенное выразительное средство, употребляемое во всех видах эмоциональной речи – как в поэзии, риторике, так и в повседневном разговорном общении. Повторение речевого элемента привлекает к нему внимание, подчеркивает его значимость, усиливает эмоциональное воздействие высказывания.

**Простой повтор** (repetition) – это непосредственно следующие друг за другом повторения одного и того же члена предложения, фразы или целого предложения. Используется с целью усиления, эмфазы: *Scrooge went to bed again and thought and thought and thought it over and over and over again (Dickens)*. В данном примере простой лексический повтор сопровождается повтором союза (полисиндетоном, о котором речь пойдет ниже).

В речи персонажей художественно произведения (и в живой разговорной речи) простой повтор может отражать неуверенность, волнение (иногда сопровождаясь междометными вкраплениями типа «э-э», «мм...», «гм...»): *I – I – I – never met him there.*

**Полисиндетон** (*polisyndeton*) – намеренное повторение служебных элементов (союзов, предлогов) для связи между однородными членами предложения, отрезками текста:

- *What sort of place is Dufton exactly?*

- *A lot of mills. And a chemical factory. And a Grammar school and a war memorial and a river that runs different colours every day. And a cinema and fourteen pubs. That's really all one can say about it". (J.Braine)*

Функция полисиндетона – создание представления о тесной связи указываемых явлений, об одновременности описываемых действий; создание приподнято-торжественной тональности повествования: *Bella soaped his face and rubbed his face, and soaped his hands and rubbed his hands, and splashed him, and rinsed him, and toweled him until he was as red as beet-root.*

Помимо этого полисиндетон может использоваться для создания ритмичного рисунка, передача атмосферы эмоционального напряжения или атмосферы возвышенности, торжественности (библейский стиль).

**Пролепс** (*prolepsis*) – повтор подлежащего, выраженного существительным в форме местоимения. Пролепс часто является сигналом неграмотной речи, просторечия (*Me, I never clapped eyes on this here guy*), а также широко используется в народных рифмовках: *Little Miss Muffet, She sat on a taffet...*

**Парцелляция** – повтор главного члена предложения, выраженного местоимением в виде уточнения: *She has developed power, this woman – this wife of his. (Galsworthy)*

Таким образом парцелляция – это расчленение и расшифровка члена предложения (слова, словосочетания). Цель данного приема - эмфаза, усиление смысловой весомости компонента высказывания.

В рамках данной группы приемов можно выделить также случаи синтаксической тавтологии:

- повтор всего предложения в обобщающей форме в виде двучленной структуры с местоимением и вспомогательным глаголом: *I know what the like of you are, I do.*
- прием усиления ремы: *It was on Friday that we met* (трансформировано из *We met on Friday*).

## **Приемы, основанные на необычном размещении компонентов предложения**

**Инверсия** (inversion) - изменение фиксированного порядка слов (подлежащее – сказуемое – дополнение) с целью эмфатического выделения одного из предметов высказывания. Цель - привлечение внимания к выделенному члену предложения:

- *Talent Mr. Micaber has. Capital Mr. Micaber has not (Dickens)*
- *Глупая птица, снегирь (Горький).*

Необычное размещение компонентов высказывания, заключающееся в изменении позиций подлежащего и сказуемого именуется полной инверсией: *Rude am I in my speech...* (W. Shakespeare).

Неполная инверсия наблюдается в предложениях с сохраненным порядком следования подлежащего и сказуемого, но вынесением в необычную позицию других членов предложения (обособлением): *Awfully jolly letters she wrote!* (A. Christie)

## **Приемы, основанные на особых формах синтаксической связи между членами предложения**

Применительно к данной группе приемов важно четко отграничивать субъектно-предикативную связь в предложении от остальных видов связи (между определением и определяемым словом, между обстоятельством и сказуемым, дополнением и сказуемым). Первый тип связи (предикативная связь) образует предложение, а второй (подчинительная связь с тремя подвидами: согласование, управление и примыкание) – словосочетание. Кроме этого существует промежуточный тип связи – полупредикативная связь, которая возникает между второстепенным членом, подвергшимся обособлению, и всем предложением, а также между вводным словом (фразой, конструкцией) и базовым предложением.

С точки зрения стилистики здесь важно, что новые отношения синтаксической связи становятся средством

подчеркивания, стилистического выделения членов предложения, наиболее значимых по смыслу.

**Обособление** (detachment) - интонационное и графическое члена предложения или вводного элемента в особую позицию необычным его размещением или/и при помощи пунктуации.

- *Awfully jolly letters, she wrote! (A. Christie)* – здесь обособление сопровождается необычным размещением дополнения.
- *And he stirred it with his pen – in vain (K. Mansfield)* – выделение при помощи тире.

Цель обособления состоит в усилении смысловой веса обособляемого компонента высказывания. Графические сигналы обособления могут включать тире, а также запятую и даже точку.

**Парантеза** (parenthesis) - вводные слова и конструкции. Употребление вставных (грамматически независимых от основного предложения) элементов может создавать разнообразные стилистические эффекты.

Простейший тип парантезы – это вводные слова модального содержания (perhaps, may be, I suppose); они не выполняют собственно стилистической функции.

- *Oh, he'll come back yet - probably (Brown)*
- *Billy's grandma, for your information, happens to be ill in bed. (Waterhouse and Hall).*

Стилистически значимы другие виды парантезы, которые используются для создания параллельных речевых планов, эффекта «сбивчивых» мыслей, создают элемент напряженности, сигнализируют переход из одного типа повествования в другой: *On the other hand – Stop! Not so Fast! – for could a man even think of such a solution... (Dreiser).*

Вставные (вводные) конструкции могут также употребляться во избежание монотонности повествования или для придания высказыванию разговорного характера:

- *...for the benefit of the little chap (we call him Jolly) who... (Galsworthy)*
- *Mrs. Baynes, Bossiney's aunt (Louisa her name) was... (Galsworthy)*

## Приемы, основанные на переосмыслении синтаксических структур

Речь идет о переосмыслении синтаксических значений (переносе грамматических вопросительности, утвердительности, побуждения). Наиболее распространенным приемом в данной группе является **риторический вопрос** – утвердительное и отрицательное высказывание в форме вопроса или транспозиция предложения в вопросительной форме для выражения значения повествовательного предложения.

*What does it matter? = It doesn't matter.*

*What's the use? = It's no use.*

*Isn't it true? = It's true.*

*Didn't I tell you? = I told you.*

Ю.М. Скребнев предложил собственную классификацию приемов, основанных на транспозиции синтаксического значения, и выделил четыре типа таких транспозиций.

**Псевдо-утвердительные предложения** которые, в свою очередь могут включать:

1) Эмфатическое утверждение в форме вопроса с отрицательным подлежащим:

- *Didn't I tell you? (=I told you)*
- *Isn't that too bad? (=That's too bad)*

2) Придаточные нереального сравнения с глаголом в отрицательной форме и союзами *as if, as though*:

- *As if you did not know (=You knew very well).*

**Псевдо-отрицательные предложения**, включающие:

1) Эмоциональное отрицание в форме утверждения или вопроса.

- *Did I say a word about money?*

2) Придаточное нереального сравнения с глаголом в утвердительной форме и союзами *as if, as though*:

- *As if I ever stopped thinking about you.*

3) Экспрессивным средством выражения отрицания является иронический повтор высказывания собеседника:

*"Shall you be back to dinner, sir?"*

*"Dinner!" – muttered Soames and was gone.*

**Псевдопо-побудительные предложения** – предложения не содержащие глагола в повелительном наклонении, но выражающие просьбу, приказ и т.п.:

- *Tea for two.*
- *Off with you!*
- *Here. Quick.*

**Псевдо-вопросительные предложения** обычно встречаются в вопросах анкет типа *Your age, Place of birth* вместо *Where were you born?* или *How old are you?*

### **Приемы, основанные на совмещении синтаксических единиц (моделированные повторы)**

**Параллелизм** (parallelism) - более или менее полная тождественность синтаксической структуры двух или более следующих друг за другом предложений. Как правило, употребляется совместно с нижеперечисленными типами повторов и хиазмом: *It's only an adopted child. One I have told her of. One I'm going to give the name to.* (Ch. Dickens)

Параллелизм часто встречается в поэтической речи:

*Коль любить – так без рассудку  
Коль грозить – так не на шутку  
Коль ругнуть – так сгоряча  
Коль рубнуть – так уж с плеча...*

Прием параллелизма часто сопровождается различными видами повторов. *It's only an adopted child. One I have told her of. One I'm going to give the name to* (Dickens).

**Анафора** (anaphora) – повтор начальных элементов смежных предложений или фраз (a.../a.../a...):

*My heart is in the Highlands  
My heart is not here...*

**Эпифора** (epiphora) – повтор конечных элементов смежных предложений (...b/...b/...b):

*Не станет нас! А миру хоть бы что.  
Исчезнет след! А миру хоть бы что.  
Нас не было, а он сиял и будет  
Исчезнем мы – а миру хоть бы что. (Омар Хайям)*

Эпифора имеет место и в случае повторения концовок в следующих один за другим текстовых фрагментах: *Now this gentleman has a younger brother... who has tried a life as a cornet of dragoons, and found it a bore; and had afterwards tried it in the train of an English minister abroad, and found it a bore; and had then strolled to Jerusalem, and found it a bore... (Dickens)*

**Анадиплозис** (anadiplosis) – подхват, разновидность моделированного повтора, при котором конечный элемент первой интонационной структуры является начальным элементом следующей структуры (...а, а...): *I was happy, happy at least in my way (Bronte); Придет оно большое, как глоток, Глоток воды во время зноя летнего.*

**Обрамление** (framing) – повторение начального элемента структуры в конце данной структуры (с.....с). Таким образом повторяемый элемент занимает в предложении две наиболее заметные позиции: *Money is what he is after. Money.*

**Хиазм** (chiasmus) - обратный параллелизм, при котором начальный и конечный элементы синтаксической конструкции меняются местами в смежной синтаксической конструкции (а...b, b...a): *I know the world and the world knows me (Dickens).*

Прием хиазма лежит в основе многих народных каламбуров:

- *A handsome man kisses misses,  
An ugly man misses kisses.*

Функция моделированных повторов – эмфатизация повторяемого элемента и ритмическая организация высказывания.

### **Литература по теме «Стилистический синтаксис»**

1. Скребнев Ю.М. Введение в коллоквиалистику. – Саратов, 1984. С.169-204.
2. Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. – Горький, 1975. С.10-115, 140-145.
3. Skrebnev Y.M. Fundamentals of English Stylistics. – Moscow 1994. P. 82-105; 140-145.
4. Snegiryova T.A. Lectures in Tylistic Grammar. – Gorky, 1975. P. 29-60.

5. Арнольд И.В. Стилистика английского языка. – Москва 1973. С.160-207.
6. Kukhareenko V.A. Seminars In Style. – Moscow 1986. P.63-83.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Дайте базовые определения по списку вопросов.
2. Как различаются неполные или односоставные предложения и апозиопезис?
3. Чем отличается моделированный повтор от немоделированного?
4. Как называется повтор и отсутствие союзов?
5. Чем отличается риторический вопрос от “вопроса без ответа”?
6. Какие типы предложений используются в транспозиции для выражения отрицания?

## **Раздел II. ТЕМАТИКА УСТНЫХ РЕФЕРАТОВ**

Тему для устного реферата студент получает от лектора по окончании практических занятий. Материал для реферата следует изучить по рекомендованной литературе, которая дается в конце каждого раздела лекционного курса.

Реферат представляет собой заранее подготовленное устное высказывание (продолжительностью 5-7 минут) с иллюстративными примерами, подобранными студентом самостоятельно из книг для домашнего чтения (их следует представить экзаменатору в виде списка).

### **Примерные темы устных рефератов:**

1. Фонетические средства речевой характеристики в художественной литературе.
2. Просодические стилистические средства и графические способы их передачи.
3. Фонетические экспрессивные средства.
4. Стилистические возможности морфологии.
5. Использование специфической лексики в речевой характеристике.

6. Использование специфической лексики для создания колорита – исторического, местного, профессионального и т.п.
7. Гипербола и мейозис.
8. Метонимия и перифраз.
9. Метафора и сравнение.
10. Ирония.
11. Эпитеты как фигуры замещения.
12. Синонимы-заместители и синонимы-уточнители.
13. Нарастание и разрядка.
14. Зевгма и каламбур.
15. Антитеза и оксюморон.
16. Отсутствие строевых элементов и членов предложения.
17. Избыточность синтаксических элементов.
18. Транспозиция (переосмысление) синтаксических структур.
19. Парцелляция (расчленение, расшифровка) синтаксического целого.
20. Типы повторов.

Тема реферата может быть определена по согласованию с преподавателем в случае, если интересующая студента тема или проблема не обозначена в приведенном выше перечне.

### **Раздел III. ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ЭКЗАМЕНУ**

1. Предмет стилистики.
2. Субъязыки и стили.
3. Уровни языка и стилистического анализа.
4. Специфичность в фонетике и графике.
5. Фонетические средства речевой характеристики.
6. Экспрессивные фонетические средства.
7. Стилистическая морфология.
8. Стилистическая классификация субнейтральной лексики.
9. Стилистические функции субнейтральной лексики в художественной литературе.
10. Стилистическая классификация супернейтральной лексики.

11. Стилистические функции субнейтральной лексики в художественной литературе.
12. Стилистические функции “смешения стилей”.
13. Стилистический синтаксис. Механизмы специфичности.
14. Избыточность синтаксических элементов.
15. Отсутствие членов предложения и строевых элементов.
16. Инверсия.
17. Риторический вопрос и другие виды синтаксических транспозиций.
18. Параллелизм и моделированные повторы.
19. Стилистическая семасиология. Предмет изучения.
20. Фигуры замещения и фигуры совмещения. Определение и дифференциация.
21. Фигуры количества и их разновидности.
22. Фигуры качества и их разновидности.
23. Фигуры равенства.
24. Фигуры неравенства.
25. Фигуры контраста.

#### **Раздел IV. КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА**

Контрольной работой по стилистике английского языка является стилистический анализ текста, изложенный в виде рецензии в объеме от 5000 до 6000 печатных знаков (7 - 8 страниц тетради).

Для анализа в контрольной работе и на экзамене используются романы Дж. Голсуорси из трилогии “Сага о Форсайтах” и “Современная комедия”. Предварительное прочтение этих книг поможет вам избежать трудностей в понимании отрывков, которые будут предложены для контрольной работы и на экзамене.

Работу предлагается выполнять по следующему плану.

1. Введение (0,5-1 с.). В этой части кратко сформулируйте основное содержание отрывка.
2. Стилистико-смысловой анализ текста (4-5 с.).
  - Прежде чем приступить к анализу, вы должны полностью, в мельчайших деталях, понять содержание текста.

Прочитайте текст, выписывая с переводом все незнакомые слова.

- Без достаточного опыта и навыка стилистического анализа обнаружить стилистические приемы нелегко, поэтому текст следует прочитать несколько раз, выписывая и идентифицируя стилистические средства.
- Продумайте, для каких целей и передачи каких конкретных смыслов служат обнаруженные вами приемы.
- Изложите ваш анализ в виде рецензии, кратко формулируя содержание и подробно рассматривая языковой аспект экспрессивности.

3. Функциональная характеристика текста: типы повествования и их основные признаки (1-2 с.).

- Определите и опишите типы речи, использованные в отрывке (авторская, прямая, несобственно-прямая), а также специфические элементы на уровне фонетики, морфологии, лексики, синтаксиса, характерные для каждого типа речи.

Контрольная работа может быть выполнена как на русском, так и на английском языке. Образец выполнения на русском языке приводится ниже.

По желанию студента контрольная работа может быть заменена зачетом, который поводится по окончании занятий во время зимней сессии.

### **ОБРАЗЕЦ ВЫПОЛНЕНИЯ КОНТРОЛЬНОЙ РАБОТЫ**

Текст для анализа взят из книги В.А.Кухаренко “Seminars in Style” (с.142).

There would have been no silly row that night at all if it hadn't been for Farren. That disgusting scene before dinner! That was what had driven him, Campbell, to the McCellan's arms. His hand hesitated on the wheel. Why not go back and have the thing out with Farren?

After all, what did it matter? He stopped the car and lit a cigarette, smoking fast and savagely. If the whole place was against him, he hated the place anyhow. There was only one decent person in it, and she was tied up to that brute Farren. The worst of it was, she was devoted to Farren. She didn't care twopence for anybody else, if

Farren would only see it. And he, Campbell, knew it as well as anybody. He wanted nothing wrong. He only wanted, when he was tired, and fretted, and sick of his own lonely, uncomfortable shack of a place, to go and sit among the cool greens and blues of Gilda Farren's sitting-room, and be soothed by her slim beauty and comforting voice. And Farren, with no more sense of imagination than a bull, must come blundering in, breaking the spell, putting his own foul interpretation on the thing, tramping the lilies in Campbell's garden of refuge. No wonder Farren's landscapes looked as if they were painted with an axe. The man had no delicacy. His reds and blues hurt your eyes, and he saw life in reds and blues. If Farren were to die, now if one could take his bullneck in one's hands and squeeze it till his great staring blue eyes popped out like - he laughed - like bull's eyes - that was a damned funny joke. He's like to tell Farren that and see how he took it.

Farren was a devil, a beast, a bully, with his artistic temperament, which was nothing but inartistic temper. There was no peace with Farren about. There was no peace anywhere. (D. Sayers)

*Отрывок посвящен переживаниям героя по имени Кэмпбелл. Начинается отрывок с воспоминания Кэмпбелла о ссоре с неким Фэрреном, которая оставила очень неприятный осадок. Затем мысли его переходят к собственному одиночеству и к жене Фэррена Джильде, которую герой безответно любит. В конце отрывка он снова думает о Фэррене и своей ненависти к этому человеку.*

*Текст представляет собой несобственно-прямую речь героя, которая начинается с воспоминания о ссоре (row). Односоставное восклицательное предложение (That disgusting scene before dinner!) передает напряженность мыслей Кэмпбелла, обуревающие его эмоции. Стилистический эффект усиливается употреблением указательного местоимения that в транспозиции: местоимение употребляется не в своей указательной функции, а передает коннотацию раздражения, крайней степени волнения. Риторический вопрос (Why not go back straight away and have the thing out...?) продолжает его мысль об абсурдности этой ссоры; значение риторического вопроса – “ему следует поехать...”.*

Следующий риторический вопрос, начинающий новый абзац, показывает быструю смену настроений героя, который вдруг решает, что ему совершенно безразлична эта ссора и что подумают о нем люди: *After all, what did it matter?* Эта мысль развивается далее в предложении, которое представляет собой стилистическую конвергенцию: *If the whole place was against him, he hated the place anyhow*. Читатель узнает, что герою плохо не только из-за ссоры, но тяжело вообще поскольку у него не складываются отношения с людьми, что выражено метонимией (*the place*) и хиазмом (*the place... him, he ... the place*). Стилистический эффект усиливается эмфатическим ударением глагола-связки *was*, что передается графически жирным шрифтом.

Бесконечно отчаяние героя, когда он думает о Джильде и ее преданности своему мужу. Оно также передается конвергенцией стилистических приемов:

- гипербола – *didn't care twopence for anybody' else*;
- метафора - *... she was tied up to that brute...*;
- несобственно-отрицательное предложение - *...if Farren would only see it* (транспозиция условного предложения для выражения эмфатического отрицания – *Farren did not see it*).

Одиночество Кэмпбелла передается далее серией стилистических приемов:

- эпитет с обратным семантико-синтаксическими связями, используемый для описания его жилища – *shack of a place*;
- климакс – *tired and fretted and sick*;
- анафора – *He wanted... He wanted... .*

Предложение заканчивается контрастным по настроению описанием гостиной Джильды и того чувства отдохновения, которое герой получает там, в ее обществе. С этой целью используются следующие приемы:

- метонимия (*the cool greens and blues*), стилистический эффект которой усиливается метафорическим эпитетом *cool* (*the cool greens...*);
- метонимическими эпитетами *slim, comforting* (voice).

Следующее предложение снова представляет собой конвергенцию стилистических приемов на этот раз

направленную на раскрытие того контраста, что являют собой чувства Кэмпбэлла. И их “грязная интерпретация” Фэрреном (*foul interpretation*). Блаженство и покой, которые герой испытывает в обществе Джильды, передаются развернутой метафорой - *the lilies in Campbell's garden of refuge*, а поведение Фэррена сравнивается с поведением тупого, глупого быка, топчущего нежные цветы в саду: *And Farren, with no more sense of imagination than a bull, must come blundering in, breaking the spell..., tramping the lilies...* Стилистический эффект усиливается аллитерацией: *bull, blundering, breaking*.

Художественное сравнение в следующем предложении дает читателю представление о том, что Кэмпбэлл думает о Фэррене как о художнике (*landscapes looked as if they were painted with an axe*). Его неприятие работ Фэррена выражается далее метонимией *his reds and blues*, которая образует обрамление: *His reds and blues, hurt your eye, and he saw life in reds and blues...* Словосочетание *reds and blues* в конце фразы является также метафорой; значение ее – грубое восприятие жизни Фэрреном.

Ненависть к Фэррену передается целым рядом метафорических эпитетов: *brute, devil, beast*, также метафорой *bullneck*, сравнением *like bull's eyes*, апозиопезисом - *If Farren were to die, now if one could take bullneck in one's hands and squeeze it till his great staring eyes popped out like ... bull's eyes...*

Кэмпбэлл думает о Фэррене не только с ненавистью, но и с сарказмом (*he laughed, that was a ... funny joke*). Предложение *that was...* присоединяется к незаконченному без союза (асиндетон), что отражает фрагментарный характер внутренней речи Кэмпбэлла. Сарказм выражается также в антитезе *artistic temperament – inartistic temper*, которая включает каламбур – повторение морфемы *temper* в разных значениях. Отрывок заканчивается климаксом с анафорой и параллельными конструкциями: *There was no peace with Farren about. There was no peace anywhere*. Эти приемы еще раз подчеркивают всю безнадежность положения Кэмпбэлла.

В заключение отметим, что текст представляет собой ярчайший образец одного из субъязыков художественной прозы,

а именно – несобственно-прямой речи, как нельзя более подходящей для цели автора - показать неустроенность героя, его переживания, любовь и ненависть.

С функциональной точки зрения текст представляет собой практически единое целое – несобственно-прямую речь, за исключением нескольких фраз авторской речи, которые не представляют собой интереса в стилистическом плане (*His hand hesitated on the wheel. He stopped the car and lit a cigarette, smoking fast and savagely. ... he laughed...*).

Несобственно-прямая речь представляет собой образец слияния авторской речи и речи персонажа.

К приметам авторской речи следует отнести строй предложений, отмеченных сложностью структуры. Например: *He only wanted, when he was tired and fretted and sick of his lonely, uncomfortable shack, of a place, to go and sit among the cool green and blues of Gilda. Farren's sitting-room and be soothed by her slim beauty and comforting voice.*

Характерной чертой авторской речи, присущей также и несобственно-прямой речи в данном отрывке, является богатая образность (см. примеры выше).

Лексика отрывка отличается большим разнообразием. Это и общелитературная лексика, и разговорная:

- общелитературная – *savagely, interpretation, delicacy, artistic, landscape, temperament.*
- разговорная – *row, straight, away, to have something out, brute, to be tied up to somebody, not to care a twopence, to be sick of, etc.*
- вульгарная – *damned, devil.*

На уровне морфологии стилистически значимы стяженные формы (*hadn't, didn't, he'd*), а также употребление местоимения *that* не в указательной функции, а с коннотацией раздражения, гнева, что характерно для разговорной речи (*that disgusting scene, that brute*).

Характерным для разговорной речи является также использование заменителя *thing* обобщенного значения: *have the thing out, putting his own foul interpretation on the thing.*

В плане синтаксиса приметами разговорной речи являются:

- односоставное предложение (*That disgusting scene before dinner!*);
- апозиопезис (см. выше);
- риторические вопросы (*After all, what did it matter? Why not go back?*);
- эксплетив – *a damned funny joke*;
- разговорные парантезы (*after all, anyhow, no wonder*).

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Galperin I.R. Stylistics. – М., 1981.
2. Кузнец М.Д., Скребнев Ю.М. Стилистика английского языка. Л., 1960.
3. Maltzev V.A. Essays on English Stylistics. – Minsk, 1984.
4. Мороховский А.Н. Стилистика английского языка. – Киев, 1984.
5. Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. – Горький, 1975.
6. Skrebnev Y.M. Fundamentals of English Stylistics. – М., 1994.
7. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – М., 1973; 1981.
8. Скребнев Ю.М. Введение в коллоквиалистику. - Саратов, 1985.

## Раздел V. ОБРАЗЦЫ СТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ТЕКСТА

### *Стилистическая фонетика*

#### **ВАРЬИРОВАНИЕ ФОНЕМ**

A shutter opened suddenly in a room two stories above and an English voice spat distinctly, “Will you kainlay stup tucking!” ( S. Fitzgerald )

Графоны “kaindlay”, “stup”, “tucking” передают особенности британского произношения в восприятии американца. Поскольку американский вокализм значительно отличается от британского, автор считает необходимым подчеркнуть это различие отклонением от норм американского

произношения, что и передается графически с помощью графонов (искаженной орфографии).

“Thquire!... Your thervant! Thith ith a bad pieth of bithnith, thith ith...” ( Ch. Dickens )

На уровне стилистической фонетики интерес представляет использование графона “th”, замещающего в тексте букву “s”. Таким образом автор передает индивидуальную особенность речи персонажа (шепелявость).

“My daddy’s coming tomorrow on a nairplane.” (J.D. Salinger)

Графон “on a nairplane”, замещающий выражение “on an airplane”, передает особенности детской речи. Стяженная форма “daddy’s”, употребленная вместо “daddy is”, используется для придания речи естественного разговорного колорита (редукция гласных - явление типичное для разговорной речи).

### **ЭМФАТИЧЕСКОЕ УДАРЕНИЕ. АЛЛИТЕРАЦИЯ**

“His wife”, I said... “W - I - F - E. Homebody. Helpmate. Didn’t he tell you?” (Myrer)

Эмфатическое ударение передается на письме с помощью графических средств: выделяемое по смыслу слово напечатано заглавными буквами через дефис. Стилистический прием аллитерации (повтор начального согласного в смежных словах – “Homebody. Helpmate”) в сочетании с односоставными предложениями придают высказыванию особую смысловую весомость, тем самым усиливая эмфатический эффект.

### **ОНОМАТОПЕЯ**

“Then, with an enormous, shattering rumble, sludge-puff, sludge-puff, the train came into the station.” (A. Saxton)

Стилистический прием ономатопеи (звукоподражания) “shattering rumble, sludge-puff, sludge-puff” создает звуковую картину прибывающего к станции поезда.

## *Стилистическая морфология*

“What else do I remember? Let me see... There comes out of the cloud our house, our house - not new to me, but quite familiar, in its earliest remembrance. On the ground-floor is Pegotty’s kitchen, opening into the back-yard...” (Ch. Dickens)

Анализируемый отрывок представляет собой авторское повествование. Чарльз Диккенс описывает события прошлого так, как будто бы они происходят в настоящем. Транспозиция прошедшего времени в настоящее (так называемое “историческое настоящее” – “*praesens historicum*”) стилистически значима, так как позволяет достичь большей живости и выразительности повествования.

“Just after Morpheus had got both my shoulders to the shuck mattress I *hears* a houseful of unbecoming and ribald noises like a youngster scrunching with green-apple colics. I *opens* my door and *calls* out in the hall for the window lady, and when she *sticks* her head out, I *says*, “Mrs. Peevy, ma’am, would you mind choking of that kid of yours so that honest people can get their rest.” (O. Henry)

Повествование в рассказе О’Генри ведется от лица полуграмотного проходимца, в речи которого перемешались высокопарные слова и обороты и элементарные языковые ошибки. Транспозиция настоящего времени в план прошедшего используется не с целью живописания, как в предыдущем примере, а как средство речевой характеристики персонажа, который не видит разницы между формами прошедшего и настоящего времени.

## *Стилистическая лексикология*

“Why don’t you like those cousins, Father?”

Soames lifted the corner of his lip.

“What made you think of that?”

”*Cela ce voit.* ”

“That sees itself! What a way of putting it!” (J.Galsworthy)

Французское выражение “Cela se voit” (варваризм) используется в данном отрывке как стилистическое средство речевой характеристики персонажа: дочь Сомса Флер, как известно, наполовину француженка.

“Nay, we question ye not,” said the burgher, “although hark ye - I say, hark in your ear - my name is Pavillon.” “... methinks it might satisfy you that I am trustworthy”. “Prithee, do me so much favour, as to inquire after my astrologer, Martinys Galeotti and send him hither to me presently.” “I will without fail, my Liege,” answered the jester, “and I wot well, I shall find him at Dopplethur’s” (W. Scott)

Использование архаизмов, как лексических (“nay”, “methinks”, “prithee”), так и грамматических (“ye” instead of “you”), позволяет автору воссоздать атмосферу описываемой эпохи, передать ее исторический колорит.

“I must decline to pursue this painful discussion. It is not pleasant to my feelings; it is repugnant to my feelings.” (Ch. Dickens)

Книжная лексика (“pursue” вместо “go on, continue”, “decline” вместо “refuse”, “repugnant” вместо “unpleasant”) используется для речевой характеристики персонажа, его образовательного и культурного уровня, создавая при этом впечатление претенциозности и манерности его речи.

“They’re real!” he murmured. “My God, they are absolutely real!” Erik turned. “Didn’t you believe that the neutron existed?” “Oh, I believed”, Fabermacher shrugged away the praise. “To me neutrons were symbols N with a mass  $M = 1.008$ . But until now I never saw them.” (M. Wilson)

Использование терминологической лексики (“neutron”, “symbol”, “mass”, etc.) в данном отрывке из романа о физиках стилистически значимо; оно способствует созданию реалистического профессионального фона повествования.

### *Стилистическая семасиология*

## ФИГУРЫ ЗАМЕЩЕНИЯ ГИПЕРБОЛА

“If mother ever saw anybody like that come in the house, she’d just lie down and die.” (S.Fitzgerald)

Гипербола выражена глаголом die, который в сочетании с lie down and die замещает традиционное наименование she’d be shocked (angry, furious, disgusted). Героиня, шестнадцатилетняя девушка, преувеличивает степень интенсивности негодования своей матери, случись ей узнать, с каким молодым человеком встречается ее дочь.

“A faintly famiwar icy-cold fairy kissed her and then she was in a group of faces all apparentey emitting great clouds of smoke; she was shaking hands.” (S.Fitzgerald)

Южанка впервые приезжает в город на Севере Америки, впервые видит снег и ощущает холод. Автор передает ее растерянность перед непривычными ощущениями метонимиями face, faces и гиперболами icy-cold, great clouds of smoke, замещающими традиционные наименования very cold и frosty exhalation. Клубы пара от дыхания людей воспринимаются как “great clouds” (преувеличивается их объем и интенсивность); холодная от мороза кожа лица как icy-cold (гиперболический эпитет); люди в клубах пара как faces - метонимия, замещающая традиционное наименование people (men, women). Это специфический тип метонимии – синекдоха, т. е. перенос наименования по смежности части (face) и целого (man).

## МЕЙОЗИС

At the late afternoon of a hot September day two boys of fifteen, somewhat replete with food and pop, and fatigued by eight hours of constant motion, issued from the Penny Areade. (S. Fitzgerald)

В данном отрывке автор использует мейозис somewhat для создания иронической окраски своего отношения к мальчикам, которые в течение восьми часов непрерывно что-нибудь ели и пили, развлекаясь на ярмарке. Мейозис замещает традиционное наименование quite, преуменьшая «переполненность» их

желудков. Мейозис употребляется в конвергенции с другими приемами - смешением стилей и метонимическим перифразом. Смещение стилей создается использованием в близком контексте книжной лексики *replete with (full of)* и *issued from (came out of)* и разговорного *pop (pop-corn)*.

### ЛИТОТА

Not unpleasantly self-conscious, since there had been a slight sway of attention toward her during this conversation, Rosemary looked for a place to sit. (S. Fitzgerald)

Литота с двойным отрицанием *not unpleasantly self-conscious* замещает необразное выражение *pleasantly self-conscious*. Автор использует литоту для передачи сложного эмоционального состояния персонажа. С одной стороны *self-conscious* предполагает застенчивость, неловкость, ощущение, что на человека все смотрят, что он оказался в центре внимания. И в то же время это внимание приятно, оно льстит. Стилистический эффект усиливается конвергенцией стилистических приемов: метафорой *a sway of attention (a turn of attention)* и обособлением литоты и придаточного предложения (*since...*). В свою очередь частичная инверсия большей части сложного предложения создает прием отсроченного эффекта (*suspense*), предвывая появление Розмари.

They were Chicago society and almost very rich and not uncultured as things went thereabouts in 1914. (S. Fitzgerald)

Специфическая разновидность мейозиса, литота с двойным отрицанием, употребляется автором для передачи своего иронического отношения к персонажам: *not uncultured* замещающее *cultured*, заставляет читателя думать, что это была весьма поверхностная «культура», достаточная лишь для их круга. Ирония создается также метонимией *Chicago Society (members of Chicago society)* и выражением *almost*, не являющимся стилистическим приемом, но важным для иронической коннотации: богатые, но не очень.

### МЕТОНИМИЯ

“Nice-looking crowd, aren’t they?” suggestal Patton, indicating the swirling floor. (S. Fitzgerald)

Красочная картина бала, танцующих людей создается метонимией the (swirling) floor, которая замещает описание, не имеющее образности: people swirling in a dance on the floor.

Перенос значения слова floor осуществляется по смежности понятий «танцующие люди» и «пол (зала)»: люди, танцующие на полу зала.

“...even in prosperous times the wealth that rolls by in limousines is less glamorous than embittering to those on the sidewalk.” (S. Fitzgerald)

Использование метонимий “the wealth” и “those on the sidewalk” (метонимический перифраз), замещающих традиционные наименования “wealthy people” и “not so wealthy people”, служит для создания компактного, впечатляющего образа контраста между двумя классами. Метонимический перифраз “those on the sidewalk” - образец метонимической компактности, поскольку он помимо своего прямого значения «те, кто на тротуаре», будучи фигурой замещения, передает еще и значение «не имеющие лимузинов», «бедные». В цитируемой части предложения контраст создается и антитезами:

- “the wealth that rolls by in limousines” vs “those on the sidewalk”;
- “glamorous” vs “embittering”.

Конвергенция стилистических приемов и стилистический эффект усиливаются метафорой “rolls” (moves).

## МЕТАФОРА

”At the top of the steps ... amber light flooded out upon the darkness.” (S. Fitzgerald)

Метафоры amber и flooded out используются автором для создания красочного образа ночной темноты, частично "залитой" светом, проникающим из освещенного помещения. Метафора amber является эпитетом и замещает традиционное наименование “yellow”. Метафора flooded out замещает традиционное наименование “illumined”. Образный перенос наименования основан на схожести «действия» потока воды, заливающего

землю, и луча света, освещающего часть пространства, погруженного в темноту.

“Whatever maturity of emotion could accumulate in her expression, when once she set pen to paper was snowed down by ineptitude.” (S. Fitzgerald)

Метафора *was snowed down* не поддается трактовке путем простого соотнесения ее с традиционным наименованием *was annihilated* («была уничтожена»), которое она замещает. Как исчезает от взора все, что покрыто снегом, так пропадает и напускная зрелость чувств героини в беспомощности слога ее письма. Лишь в столь развернутом сравнении разноплановых явлений можно объяснить их сходство, избранное автором в качестве основания для метафоры. Стилистический эффект метафоры усиливается метонимическим перифразом *set pen to paper - started writing*.

## ИРОНИЯ

“The enterprises to which she lent her name were organized so admirably that by the time the takings were handed over, they were divested of all human kindness.” (J. Galsworthy)

Языковая ирония в этом предложении заключается в слове *admirably*, которое в данном контексте выражает значение, противоположное словарному и замещает соответствующее традиционное наименование *badly (or dishonestly)*. Читатель узнает лишь к концу предложения, что эпитет *admirably* употребляется иронически, поскольку все, что делала миссис Бейнз (*she*), было лишено какой-либо человеческой доброты (*divested of all human kindness*). Помимо собственно иронии (*admirably*), ироническое отношение автора передается и приемом разрядки (антиклимакса), построенном на резком перепаде от слова в высшей степени положительной эмоциональной окраски *admirably* к выражению негативного понятия “*divested of all human kindness*”.

“This great and good woman was one of the principal priestesses in the temple of Forsyteism, keeping alive day and night a sacred flame to the God of Property, whose altar is inscribed with

those inspiring words “Nothing for nothing and really remarkably little for sixpence.” (J. Galsworthy)

Все стилистические приемы, используемые в данной стилистической конвергенции, служат одной цели – передаче авторского остро иронического отношения к миру собственников в целом и их яркому представителю миссис Бейнз, о которой шла речь в предыдущем отрывке. Ирония автора передается в двух случаях собственно языковой иронией *great and good (woman); inspiring (words)*. Иронические эпитеты *great and good* и *inspiring* замещают традиционные наименования, противоположные им по смыслу: *great and good - common and ruthless, inspiring - uninspiring*.

Помимо собственно иронии авторское неприятие мира денег выражено в развернутой метафоре, где мир собственников – это *temple of Forsyteism*; яркий его представитель миссис Бейнз - *the principal priestess*; идеология собственников - *the God of Property*. Смысл этой идеологии передается метонимией “Nothing for nothing and very little for sixpence”. Главная мысль создаваемого автором высокохудожественного образа заключается в том, что в мире собственников деньги - это Бог. Предложение в целом может трактоваться как метафорический парафраз этой мысли.

“Many people, no doubt, would say that Soames was less than a man not to have removed the locks from his wife’s doors, and after beating her soundly, resumed wedded happiness.” (G. Galsworthy)

Ироническое отношение автора к Сомсу, который не может понять, что сам виноват в своей неудавшейся семейной жизни, выражено в языковой иронии *happiness*, замещающей традиционное наименование *unhappiness*. В свою очередь, все сочетание *wedded happiness* является метонимией, поскольку по смежности понятий обозначает *happy (unhappy) married life*. Стилистический эффект (ироническая окраска) усиливается приемом мейозиса *less than (a man)* замещает *not*. Автор и здесь иронизирует, якобы щадя Сомса и не называя его (из чувства такта) «не мужчиной» за то, что он не побил свою жену. Этой же цели служит парантеза *no doubt*.

## ФИГУРЫ СОВМЕЩЕНИЯ

### СРАВНЕНИЕ

“The sunlight dripped over the house like golden paint over an art jar.” (S. Fitzgerald)

Интенсивность южного полуденного солнца выражена художественным сравнением его с краской золотого цвета, растекающейся по поверхности баночки для краски. Художественное равенство языковых единиц sunlight и golden paint эксплицитно выражено при помощи слова like.

### СИНОНИМИЧЕСКИЙ ПОВТОР

Fledgeby hasn't heard of anything.

“No, there's not a word of news,” says Lammle. “Not a particle,” adds Boots. “Not an atom,” chimes in Brewer. (Ch. Dickens) В анализируемом отрывке синонимы-заменители (says, adds, chimes in) используются чтобы избежать повторения одного и того же глагола. В сочетании с параллелизмом, анафорой и нарастанием (not a word, not a particle, not an atom) они способствуют эмфатизации высказывания, создают определенный ритм.

“Miss Tox escorted a plump, rosy-cheeked, wholesome, apple-faced young woman.” (Ch. Dickens)

В описании молодой женщины используются синонимы-уточнители. Четыре определения (plump, rosy-cheeked, wholesome, apple-faced), два из которых являются эпитетами, построенными на основе сравнения (rosy-cheeked, apple-faced), с достаточной степенью условности можно квалифицировать как синонимы. Скорее они обозначают качество внешности, которые, как правило, встречаются вместе. Цель данного стилистического приема - более полная, исчерпывающая характеристика объекта описания.

### РАЗРЯДКА

“He was unconsolable - for an afternoon.” (J. Galsworthy)

Эффект обманутого ожидания (разрядка) создается вследствие несоответствия интенсивности (глубины) переживаемого чувства (“unconsolable”) и времени, в течение

которого персонаж находился под влиянием этого чувства (“for an afternoon”). Иронический «подтекст» высказывания, благодаря использованию приема разрядки, становится выпуклым.

### **НАРАСТАНИЕ. ИНВЕРСИЯ. ЭЛЛИПС**

“The long wires of the telegraph - poles doubled; two tracks ran up beside the train - three - four, came a succession of white-roofed houses, a glimpse of a trolley-car with frosted windows, streets - more streets - the city.” (S. Fitzgerald)

В отрывке описывается, как поезд приближается к вокзалу большого города, и текст создает атмосферу напряженного ожидания и волнения героини, поскольку читателю ясно, что автор создает эту картину с ее точки зрения. С этой целью используется стилистическая конвергенция, включающая два нарастания, инверсию, асиндетон, эллиптические однородные предложения, стилистически значимая графика (пунктуация). Первое нарастание количественное (“two - three - four”), в котором два последних члена – эллиптические предложения с асиндетоном - разделены тире, это создает ритм стука колес. Следующее предложение начинается инверсией - употреблением сказуемого в начальной позиции с целью рематического выделения однородных подлежащих, создающих картину надвигающегося города от “white-roofed houses, streets” до “the city”. Каждая часть этого нарастания превосходит предыдущую по размеру. Здесь также используется тире для создания атмосферы напряженности и соответствующего ритма.

### **ЗЕВГМА**

“She dropped a tear and her pocket handkerchief.” (Ch. Dickens)

Стилистический прием зевгмы построен на грамматической аналогии и семантической несовместимости составляющих его элементов (“dropped a tear and a ... handkerchief”). Использование зевгмы, как правило, способствует созданию юмористических (иронических) коннотаций.

## ОКСЮМОРОН

“Sprinting towards the elevator he felt amazed at his own cowardly courage.” (G.Markey)

Противоречивость переживаемых героем чувств, его смятение передаются с помощью стилистического приема оксюморон, который заключается в приписывании объекту (качеству) особенностей и свойств несовместимых с этим объектом (качеством) - “cowardly courage”.

## АНТИТЕЗА

“His fees were high, his lessons light.” (O’Henry)

Прием антитезы, состоящий в противопоставлении высоких гонораров (fees were high) и плохих, поверхностных, мало дающих уроков (lessons light), реализуется с помощью контекстуальных антонимов “high” и “light”. Противопоставляется высокая цена, которую платят за уроки, и качество самих уроков.

## *Стилистический синтаксис*

“I wake up and I’m alone and I walk round Warley and I’m alone; and I talk to people and I’m alone and I look at his face when I’m home and it’s dead.” (J.Braine)

Атмосфера одиночества и отчаяния, окружающая героя, передается с помощью конвергенции стилистических приемов, таких как параллелизм с анафорой и эпифорой и полисиндетон. Повторение союза “and” (полисиндетон) способствует также созданию особого ритмического рисунка повествования, подчеркивает идею безысходности.

“What courage can withstand the ever-enduring and all-besetting terrors of a woman’s tongue?” (W. Irving)

В анализируемом предложении имеет место транспозиция синтаксической структуры с целью эмфазы. Предложение, по форме являющееся вопросом, фактически (по смыслу) является отрицанием (No courage can withstand...).

“And everywhere were people. People going into gates and coming out of gates. People staggering and falling. People fighting and cursing.” (P. Abrahams)

В описании толпы автор использует конвергенцию синтаксических стилистических средств. Подхват (...people. People...) дополняется и усиливается анафорическим повтором слова “people” в серии параллельных конструкций (“People staggering and falling. People fighting and cursing”). Эти приемы в сочетании с элементом антитезы (“going into gates” vs “coming out of gates”) передают хаотичность движения людей в толпе, атмосферу ожесточения и создают соответствующий ритмический рисунок высказывания.

## КЛИШЕ ДЛЯ АНАЛИЗА ТЕКСТА НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

### Stylistic Phonetics

1. At the level of phonetic description stylistically of interest is an instance of substandard pronunciation (are instances of) ...
2. The vowel ... is reduced to ...  
The consonant ... is replaced by ...  
The sound ... is omitted.  
The word ... is completely mispronounced.
3. The substandard (colloquial, low colloquial etc.) pronunciation is rendered in writing by deviations from standard spelling.
4. The non-standard pronunciation
  - a) serves for character drawing;
  - b) is due to the social position of the character;  
the low educational level of the speaker;  
the dialectal peculiarities of speech;  
the emotional state of the character, etc.
5. The prosodic features are rendered in writing by...
6. The emphatic stress/intonation, etc.
  - a) conveys a special importance to the words...
  - b) renders the emotional state of the personage...
  - c) shows the attitude of the character to ...
7. Alliteration (intentional repetition of consonants)/onomatopoeia (sound imitation)
  - a) creates a melodic/rythmic effect;

- b) serves as a method of euphonic organization of the text;
- c) evokes a concrete sensuous image of the phenomena described;
- d) serves for comic representation of foreign speech.

### Stylistic Morphology

1. In the extract under consideration we observe transposition of ...
2. The pronoun ... is used instead of ... in order to express ... /show that ...
3. The use of ... instead of ...
  - a) is a sign of “popular”/ illiterate/low colloquial speech;
  - b) creates connotations of irritation/surprise/irony etc.
4. Repetition of morphemes
  - a) is employed for emphasis;
  - b) serves the purpose of ...;
  - c) creates indirect onomatopoeia.
5. The forms ... are completely “ungrammatical” and thus show the low social status of the speaker.
6. Stylistically colored morphemes (such as...) are signals of ...
7. The substitution of ... by ... is stylistically relevant, because ...
8. The text (the personage’s discourse, the dialogue, etc.) abounds in contracted forms, which render colloquial (informal) character of communication.

### Stylistic Lexicology

1. At the level of lexical description (lexical analysis) of interest stylistically is/are ...
2. The bookish/colloquial type of speech is marked by ...
3. The text is remarkable for the use of ... vocabulary...
4. The bookish/colloquial/slang word ... stands for the neutral ...
5. The use of specific vocabulary (archaisms, barbarisms, terms, dialectisms, etc.) serves to create a particular background (historical, local, professional etc.)
6. The use of ... serves for character drawing (indicates the social position, educational level; renders official/unofficial/familiar/humorous/sneering, etc. manner of speech.
7. ... are used in closed context a) to achieve comic/humorous effect;

b) to create connotations of irony/mockery etc.

8. The specific (poetic, colloquial, etc.) vocabulary gives/renders a particular (solemn, grave, passionate, pompous, unofficial, familiar, etc.) tone to the text.

### Stylistic Semasiology

1. The hyperbole ... is intended for emphasis.
2. ... conveys the author's subjective evaluation of ...
3. ... is introduced to describe (to characterize)...by deliberate underestimation of ...
4. ... carries a sarcastic overtone/ has a connotation of mockery/creates humorous connotations.
5. The text owes its vividness to the use of ...
6. ... gives a vivid colourful description of ...
7. The metaphor/metonymy/ irony ... replaces a traditional nomination on the basis of ...
8. ... presents an abstract notion as a concrete thing with vigor and vividness.
9. ... serves for an expressive characterization of ...
10. ... creates gradual intensification of meaning.
11. The stylistic effect of ... is based on defeated expectancy.
12. ... is used to bring forth a comic/humorous etc. effect.
13. ... is made up by deliberate combination of words incompatible in meaning.
14. The stylistic function of the oxymoron is to present ... in complexity of contrasting features.
15. The antithesis a) is made up of lexical/contextual antonyms  
b) serves to show ...  
c) is realized through the use of ...

### Stylistic Syntax

1. ... creates a certain rhythmic effect/ serves for rhythmic organization of the text/creates the inner rhythm of the author's discourse/of the narration.
2. ... creates an atmosphere of tension/dynamic activities/ monotony etc.

3. ... serves as an appending stylistic device, increasing the stylistic effect of ...
4. ... conveys the emotional state of the character/ the fragmentary character of his thoughts/introduces the elements of suspense.
5. The text , which is a specimen of colloquial speech abounds in elliptical sentences, such as ...
6. ... is used to imply emotional tension to the text.
7. Implied question/request/negation etc. are disguised as ...
8. ... serves for emphatic negation/ assertion etc.
9. ... convey emphasis and expressiveness to the text/description/narration by their condensed and laconic form.
10. The stylistic effect is created by deliberate deviation from the generally accepted arrangement of sentence elements.
11. ... is detached from the head word and placed in a prominent position
12. 12 ... gives special prominence to ... /introduces some new information/a plane of secondary predication.
13. The sentences/clauses/phrases are built after (follow) the same syntactic pattern.
14. The stylistic effect of parallelism ... etc. is increased by anaphora/epiphora/ etc.
15. ... adds to the emphatic overtone of the text.

#### General Description of a Text

1. The text under analysis is an extract of imaginative prose.
2. It is a homogeneous whole: a) the author's discourse  
b) the personage's discourse  
c) the personage's represented speech.
3. It is not a homogeneous whole:
  - a) the author's discourse followed by ... (e.g. the personage's discourse);
  - b) represented speech interspersed with ...
  - c) mostly the personage's discourse with instances of ...
4. The text/the author's discourse etc. represents bookish type of speech which is marked by the use of lengthy sentences of complicated structure/super-natural vocabulary etc.
5. The personage's discourse ... is a specimen of colloquial type of speech. It is remarkable for/characterized by the use of

elliptical/one-member/short two-member sentences, contracted forms, colloquial/vulgar, etc. words.

6. The text / the represented speech is of mixed character. It represents both bookish and colloquial type of speech, such as...

7. At the level of a) phonetic description...

b) lexicology ...

c) morphological analysis ...

d) stylistic semasiology ...

e) syntax ...

8. Conclusion.

## ОБРАЗЦЫ АНАЛИЗА ТЕКСТА НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

### Stylistic Phonetics

*Thquire!... Your thirvant! Thith ith a bad pieth of bithnith, thith ith....*  
(Ch. Dickens).

At the level of phonetic description, of interest is substitution of consonants, which is rendered in writing by intentional violation of spelling: the graphon “th” replaces the letter “s” in the personage’s discourse. This stylistic device serves for speech characterization, it shows the character’s lisp.

*My daddy’s coming tomorrow on a nairplane.” (J. D Salinger).*

To create an impression of the little girl’s speech, the author resorts to graphical stylistic means: the graphon “ on a nairplane” stands for “on an airplane” . The contracted form “daddy’s” is used to show the informal character of communication (reduction of vowels is typical of colloquial speech).

*“His wife,” I said... W-I-F-E. Homebody. Helpmate. Didn’t he tell you? (Myrer)*

Emphatic stress is rendered in writing by capitalized and hyphenated spelling of the word “wife”. The stylistic device of alliteration (repetition of the initial consonant) in short one-member sentences (“Homebody. Helpmate.”) strengthens the emphatic effect.

*How sweet it were, ...*

*To lend our hearts and spirits wholly  
To the music of mild-minded melancholy;  
To muse and brood and live again in memory. (A. Tennyson)*

The repetition of the sonorant “m” at the beginning of successive words aims at imparting a melodic effect and creating connotations of solemnity.

*Whenever the moon and the stars are set,  
Whenever the wind is high,  
All night long in the dark and wet  
A man goes riding by. (R. S. Stevenson)*

In the analyzed passage, stylistically of interest is a case of indirect onomatopoeia: repeated “w” is used to reproduce the sound of wind. Unlike alliteration, indirect onomatopoeia demands some mention of what makes the sound (see the word “wind”).

### Stylistic Morphology

*“They’re certainly going to hold on to her,” Nicole assured him briskly. “She did shoot the man.” (S. Fitzgerald)*

At the level of stylistic morphology, we observe transposition of the auxiliary verb “did”, which is used not in its primary function but for the purpose of emphasis.

*“You’re the bestest good one - she said - the most bestest good one in the world” (H.E. Bates)*

The emphatic effect of the above given utterance is achieved by intentional violation of English grammar rules (the rules of forming degrees of comparison). The nonce-words thus formed (“bestest”, “the most bestest”) create humorous connotations.

*“What else do I remember? Let me see”.*

*There comes out of the cloud our house, our house - not new to me, but quite familiar, in its earliest remembrance. On the ground floor is Peggoty’s kitchen, opening into the back yard.... (Ch. Dickens)*

The reproduces extract is the author’s narrative. Charles Dickens depicts past events as if they were in the present. This stylistic device

(the use of present tense forms with reference to past actions) is called “historical present” (“praesens historicum” in Latin). It imparts vividness to narration.

*“It don’t take no nerve to do somepin when there ain’t nothing else you can do...” (J. Steinbeck).*

The stylistic purpose of the writer is to portray the character by showing peculiarities of his idiolect. Double negation (“don’t take no nerve”, etc.), misuse of person-and-number forms (“it don’t”), a popular speech form (“ain’t”), and the substandard pronunciation of the word “something”, rendered in writing by the graphon “somepin”, - all this shows the low educational and cultural level of the speaker

### Stylistic Lexicology

*“I’m terribly sorry I brought you along, Nickie”, said his father, his post-operative exhilaration gone. “It was an awful mess to put you through.” (E. Hemingway).*

Father’s tenderness and care is stressed by the writer in the diminutive form of the boy’s name. “Nickie”, compared with “Nick”, shows that besides the nominal meaning the derived word has acquired emotive meaning too. Also, the contracted form “I’m”, substandard intensifier “terribly”, and the word combination “an awful mess” participate in conveying the atmosphere of colloquial informality.

*“The little boy, too, we observed, had a famous appetite, and consumed schinken, and braten, and kartoffeln, and cranberry jam... with a gallantry that did honour to his nation”. (W. Thackeray)*

In the analysed extract, stylistically of interest is the use of barbarisms. The events take place in a small German town where a boy with a remarkable appetite is made the focus of attention. By introducing several German words into his narrative, the author gives an indirect description of the peculiarities of the German menu and the environment in general.

*“Fostered she was with milk of Irish breast,  
Her sire an earl; her dame of princes blood.” (A. Seton)*

The solemn, high-flown connotations of the utterance are due to the use of lexical archaisms, such as “to foster” (“nourish”, “bring up”), “sire” (“father”), and “dame” (“mother”). The partial inversion at the beginning of the sentence and two metonymies (“breast” and “blood”) add to the stylistic effect.

*“My dad had a small insurance agency in Newport. He had moved there because his sister had married old Newport money and was a big wheel in the Preservation Society. At fifteen I’m an orphan, and Vic moves in. “From now on you’ll do as I tell you,” he says. It impressed me. Vic had never really shown any muscle before”. (N. Travis)*

The communicative situation is highly informal. The vocabulary includes not only standard colloquial words and expressions, such as “dad”, “to show muscles” (which is based on metonymy) and the intensifier “really”, but also the substandard metaphor “a big wheel”. The latter also indicates the lack of respect of the speaker towards his aunt, which is further sustained by his metonymical qualification of her husband (“old Newport money”).

### Stylistic Semasiology

*“Then they came in. Two of them, a man with long fair moustaches and a silent dark man... Definitely, the moustache and I had nothing in common”. (D. Lessing).*

At the level of stylistic semasiology, of interest is a case of genuine metonymy. A feature of a man which catches the eye - his moustache - stands for the man himself. The metonymy here implicates that the speaker knows nothing of the man in question; obviously, it is the first time those two have met.

*“At the top of the steps... amber light flooded out upon the darkness”. (S. Fitzgerald).*

The metaphors “amber” and “flooded out” are used by the author to create a colourful picture of the night and the dark hall, part of which is illuminated by a ray of light coming from the room upstairs. The metaphoric epithet “amber” substitutes the non-figurative “yellow” (similarity of colour). The figurative verb “flood

out” stands for the traditional “illuminate”; this transfer is based on the functional similarity of water flooding the earth and a ray lighting dark space.

*“Never mind”, said the stranger, cutting the address very short, “said enough - no more; smart chap that cabman - handled his fives well; but if I’d been your friend in the green jemmy - damn me - punch his head-, God I would - pig’d whisper - pieman too, - no gammon.”*

*This coherent speech was interrupted by the entrance of the Rochester coachman, to announce that... (Ch. Dickens)*

The word “coherent”, which describes Mr. Jingles speech, is inconsistent with the actual utterance and therefore becomes self-contradictory. Here, irony as a trope (the use of a word in the sense opposite to its primary dictionary meaning) contributes to the general ironic colouring of the author’s narration.

*“In the parlors he was unctuously received by the pastor and a committee of three, wearing morning clothes and a manner of Christian intellectuality”. (S. Lewis).*

In the passage under analysis the author brings into play effective zeugma (“wearing morning clothes and a manner of Christian intellectuality”) to convey the ironic attitude of the protagonist to the situation and the members of the religious committee. The affected insincere atmosphere of the reception is further sustained by the high-flown epithet “unctuously”, which adds to the stylistic effect.

*“I’m eating my heat out.”*

*“It’s evidently a diet that agrees with you. You are growing fat on it.” (W.S. Maugham).*

The semantic and stylistic effect of pun here is due to simultaneous realization in close context of the phraseological and non-phraseological meanings of the phrase “to eat one’s hear out”. The first speaker uses it figuratively, while the second one intentionally interprets it as a free word combination, thus creating ironic connotations.

## Stylistic Syntax

*“Into a singularly restricted and indifferent environment Ida Zobel was born”. (Th. Dreiser).*

The narration begins with partial inversion, promoting the adverbial modifier of place into the most conspicuous position, thus adding relevance and importance to the indication of the place of action.

*“It is not possible to describe coherently what happened next: but I, for one, am not ashamed to confess that, though the fair blue sky was above me, and the green spring woods beneath me, and the kindest friends around me, yet I became terribly frightened, more frightened than I ever wish to become again, frightened in a way I never have known either before or after”. (E.M. Foster).*

The syntax of this sentence paragraph shows several groups of parallel constructions, combined epiphoric repetition (“above me”, “beneath me”, “around me”), polysyndeton (“and... and...”), and anaphora (“frightened... frightened...”). These stylistic devices used in convergence create a definitely perceived rhythm, which helps to render the atmosphere of overwhelming inexplicable horror dominating the passage. The stylistic effect is reinforced by the masterful use of climax creating gradual intensification of meaning.

*“What - a daughter of his grow up like this! Be permitted to join in this prancing route of perdition! Never!” (Th. Dreiser).*

The represented inner speech of the character culminates in a number of exclamatory one-member sentences, which emphasize the speaker’s emotions. The sentences are placed in inverted commas, but we perceive that the author’s presentation of the man’s words does not occur simultaneously with their utterance, and the pronoun “his” used instead of “mine” indicates the fact.

*“Being narrow, sober, workaday Germans, they were annoyed by the groups of restless, seeking, eager and, as Zobel saw it, rather scandalous men and women who paraded the neighborhood streets ... without a single thought apparently other than pleasure. And these young scamps and their girl-friends who sped about in automobiles.*

*The loose indifferent parents. What was to become of such a nation?"(Th. Dreiser).*

The subjectivity of Zobel's evaluation is stressed by two parentheses ("as Zobel saw it" and "apparently"). They lessen the finality and disapprobation of otherwise negative qualifications of the alien (American) world. The structurally incomplete (elliptical) sentences and the rhetorical question at the end of the passage indicate the shift of narration from the author's discourse to the personage's represented speech.

### Stylistic Devices of Different Levels Used in Convergence

*Her mother, a severe, prim German woman, died when she was only three, leaving her to the care of her father and his sister... (Th. Drieser)*

In the analysed sentence, two nonfigurative epithets ("severe" and "prim") appear in detached apposition. This provides them with additional emphasis, produced by independent stress and intonation.

*"Although nearly perfect, Mr. Murchinson had one little eccentricity, which he kept extremely private. It was a mere nothing, a thought, a whim; it seems almost unfair to mention it. The fact is he felt that nothing in the world could be nicer than to set fire to a house and watch it blaze.*

*What is the harm in that? Who has not had a similar bright vision at some time or another. There is no doubt about it, it would be nice, very nice indeed, absolutely delightful. But most of us are well broken in and we dismiss the idea as impracticable. Mr. Murchinson found that it took root in his mind and blossomed there like a sultry flower". (John Collier. "Incident on a Lake").*

The extract is on the whole highly ironical. Ridiculing the "little eccentricity" of Mr. Murchinson, the author brings into play a number of various stylistic devices: the detached ironical epithet "nearly perfect" is followed by effective climax combined with asyndeton ("a mere nothing, a thought, a whim... unfair to mention"). The striking discrepancy between the monstrous idea and the way it is perceived by the character is realized through anti-climax ("... nothing in the world could be nicer than set fire to a house...") and further

reinforced by two rhetorical questions (“What is the harm...? Who has not had a similar vision...?”). To crown it all, we had another case of climax (“nice, very nice indeed, absolutely delightful”).

To stress the personage’s obsession, the author resorts to metaphor and simile, which are used in convergence: “... it took root in his mind and blossomed there like a sultry flower”.

### Functional Analysis

*“Ever do any writing?” he asked.*

*“Only letters,” answered Anna, startled from her marking. It was obvious that Mr. Forster was disposed to talk, and Anna put down her own marking pencil. “Why? Do you?” she asked.*

*Mr. Foster waved a pudgy hand deprecatingly at the exercise book before him.*

*“Oh! I’m always at it. Had a go at a pretty well everything in the writing line.”*

*“Have you had anything published?” asked Anna with proper awe. She was glad to see that Mr. Foster looked gratified and guessed, rightly, that he had.*

*“One or two little things,” he admitted with a very fair show of insouciance.*

*“How lovely!” said Anna enthusiastically. (“Fresh from the Country”)*

The passage represents an informal dialogue between a young school teacher and her colleague. The personage’s discourse is interspersed with instances of the author’s narration, which is marked by the use of bookish words (“deprecatingly”, “gratified”, “awe”, “insouciance”, etc.) and well-organized lengthy sentences, such as the following one, complicated by detachment: “She was glad to see that Mr. Foster looked gratified and guessed, rightly, that he had.” The dialogue, on the contrary, abounds in short, one-member and elliptical, sentences (“Ever do any writing?” “How lovely!”). The vocabulary, too, participates in conveying the atmosphere of colloquial informality. Alongside with standard colloquial “had a go”, it includes interjections (“Oh!”), contracted forms (“I’m”), the

colloquial intensifier “pretty”, and a word of highly generalized meaning (“little things”).

A case of understatement (“One or two little things”) in the end of the passage is used to render the affected modesty of the speaker, which is becomes clear from the subsequent author’s remark.

### A Sample of Complex Stylistic Analysis

**J. Galsworthy. The Broken Boot** (E.M. Zeltin et. Al. English Graduation Course, 1972, pp.88-89)

The actor, Gilbert Caister, who had been “out” for six months, emerged from his east-coast seaside lodging about noon in the day”, after the opening of “Shooting the Rapids”,<sup>1</sup> on tour, in which he was playing Dr Dominick in the last act. A salary of four pounds a week would not, he was conscious, remake his fortunes, but a certain jauntiness had returned to the gait and manner of one employed again at last.

Fixing his monocle, he stopped before a fishmonger’s and, with a faint smile on his face, regarded a lobster. Ages since he had eaten a lobster! One could long for a lobster without paying, but the pleasure was not solid enough to detain him. He moved upstreet and stopped again, before a tailor’s window. Together with the actual tweeds, in which he could so easily fancy himself refitted, he could see a reflection of himself, in the faded brown suit wangled out of the production of “Marmaduke Mandeville”<sup>2</sup> the year before the war. The sunlight in this damned town was very strong, very hard on seams and buttonholes, on knees and elbows!<sup>3</sup> Yet he received the ghost of aesthetic pleasure from the reflected elegance of a man long fed only twice a day, of an eyeglass well rimmed out from a soft brown eye, of a velour hat salvaged from the production of “Educating Simon” in 1912; and in front of the window he removed that hat, far under it was his new phenomenon not yet quite evaluated, his *meche*

---

<sup>1</sup> “Shooting the Rapias” («Чепез порогу»): the title of a play The actor had managed by some means or other to keep the suit he had been wearing when acting in a play called “Marmaduke Mandeville”

<sup>2</sup> The sunlight .. was very hard on seams and buttonholes, on knees and el bows: The sunlight ... mercilessly exposed all the shabbiness of his suit

<sup>3</sup> an eyeglass well rimmed out from a soft brown eye: through the glass of his monocle one could see his soft brown eye as if framed by the latter

*blanch*<sup>4</sup> Was it an asset or the beginning of the end? It reclined backwards on the right side, conspicuous in his dark hair, above that shadowy face always interesting to Gilbert Caister. They said it came from atrophy of the — something nerve, an effect of the war, or of undernourished tissue. Rather distinguished, perhaps, but— I

He walked on, and became conscious that he had passed a he knew. Turning, he saw it also turn on a short and dapper figure - a face rosy, bright, round, with an air of cherubic knowledge, as of a getter-up of amateur theatricals.

Bryce-Green, by George!

“Caister? It is! Haven’t seen you since you left the old camp.

Remember what sport we had over ‘Gotta-Grampus’?<sup>5</sup> By Jove! I am glad to see you. Doing anything with yourself? Come and have lunch with me.”

Bryce-Green, the wealthy patron, the moving spirit of entertain-iment in that south-coast convalescent camp. And drawling slightly, Caister answered:

“I shall be delighted.” But within him something did not drawl: “By God you're going to have a feed, my boy!”

And elegantly threadbare, roundabout and dapper — the two walked side by side.

### Text Interpretation

The passage under analysis is taken from John Galsworthy’s story “The Broken Boot”. It is about an actor whose name is Gilbert Caister. For six months he had been without a job and a proper meal. He ran into a man whom he had come to know in a convalescent camp, a man who thought a lot of him as an actor and was tremendously happy to see him again.

To convey Caister’s state of mind on the noon when he “emerged” from his lodgings, the author brings into play an abundance of expressive stylistic means and means of speech characterization.

Caister was humiliated by having been out of job, by having to wear old clothes and being hungry. He did not want to acknowledge

---

<sup>4</sup> *meche blanche* (Fr.) a lock of white hair

<sup>5</sup> “Gotta-Grampus”: the name of a play

his poverty and fought the humiliation by assuming an ironic attitude towards himself and things happening to him. The irony is conveyed by lexical means: the epithet “faint” and the bookish word “regard” (instead of “look at”). The stylistic effect is increased by the verb “long for” used in the context inappropriate with its high-flown connotations. Cf. *Fixing his monocle, he stopped before a fishmonger’s and with a faint smile on his face, regarded a lobster.... One could long for a lobster without paying....*

The metaphoric epithet “ghost” and the euphemistic metonymy “elegance” add to the stylistic effect: *Yet he received the Ghost of aesthetic pleasure from the reflected elegance of a man long fed only twice a day....* The epithet “the Ghost of ...pleasure” forms a specific structure characterized by reversed syntactic-semantic connections (inverted epithet). “Elegance” replaces “gauntiness” because Caister does not like to think of himself as “gaunt”.

Irony is accentuated by a mixture of styles (formal, intentionally well-bred vs highly colloquial) in the following: *“I shall be delighted.” But within him something did not drawl: “By God, you are going to have a feed, my boy!”*

To show Caister’s attitude to his own distress and worry over his worn-out clothes, the author makes use of numerous stylistic devices: mixture of styles (cf. the use of colloquial “fancy himself” and bookish “refitted” in close context); the vulgar intensifier “damned”; the anaphoric repetition of “very” and “on”, combined with parallelism: *The sunlight of this damned town was very strong, very hard on seams and button-holes, on knees and elbows! Together with the actual tweeds, in which he could so easily fancy himself refitted....*”

The list of devices employed in the second paragraph is by no means exhaustive. Find and interpret the meaning and function of the following:

- *of a man long fed... of an eyeglasses well rimmed... of a velour hat salvaged...;*
- *under it was his new phenomenon...;*
- *meche blanche;*
- *Was it an asset or the beginning of the end?*
- *that shadowy face;*

- *atrophy, nerve, tissue;*
- *...perhaps, but.*

When Caister ran into Bryce-Green, it was the latter's face that attracted his attention. This idea is emphasized by the use of metonymy: *...he had passed a face he knew*. A chain of post-positive attributes with the metaphoric epithet "cherubic" gives a vivid and colourful description of Bryce-Green's appearance: *Turning, he saw it also turn on a short and dapper figure - a face rosy, bright, round, with an air of cherubic knowledge, as of a getter-up of amature theatricals."*

This description sets Bryce-Green at once in an apposition to Caister, as a prosperous well-fed, well-clothed man to a poor and nearly starving one. This idea is reinforced by the use of antithesis: *And - elegantly threadbare, roundabout and dapper - the two walked side by side*. It is a complex stylistic device, in which the first opposed part is constituted by another figure of speech, an oxymoron ("elegantly threadbare"). The antithesis is made prominent by detachment, which is marked in writing by paired dashes.

To conclude, one may say that within a mere page of the story Galsworthy displays an abundance of thought and feeling, proving himself once again a brilliant stylist. The extract is a wonderful example of the author's consistency in the realization of his creative scheme - to achieve and sustain ironic effect.

### Functional Analysis

The text begins with the author's discourse which constitutes the first paragraph of the story. The second paragraph is the author's discourse interspersed with instances of Caister's represented speech. At the end of the extract, there is a fragment of the conversation between Caister and Bryce-Green (the personages' discourse).

The author's discourse is marked by lengthy sentences of complex structure, such as the following: *The actor, Gilbert Caister, who had been "out" for six months emerged from his east-coast seaside lodging about noon in the day, after the opening of the "Shooting the Rapids", on tour, in which he was palying Dr. Dominic in the last act*. The bookish type of speech is also signalled by general

bookish words: *emerge, remake, jauntiness, regarded, refitted, aesthetic, elegance, phenomenon, reclined, conspicuous.*

The use of words pertaining to the theatrical world creates a professional background: *opening, on tour, act, production, amateur, theatricals, etc.* Titles of plays, such as “*Educating Simon*”, “*Gotta-Campus*”, *etc.*, add to the stylistic effect.

Caister’s represented speech is a peculiar blend of bookish and colloquial elements. On the one hand, there are no contracted forms in it, some sentences are rather lengthy and there are instances of bookish words; on the other hand, it contains elliptical sentences (*Ages since he had eaten a lobster! Rather distinguished, perhaps...*) and the vulgar intensifier *damned*.

Colloquial elements abound in the personages discourse - Caister and Bryce-Green’s dialogue. Among them we find contracted forms (*aren’t, haven’t*); interjections (*By George, Jove, By God*); colloquial words (*What sport we had...*, here “sport” stands for the neutral “fun”; *...you are going to have a feed, my boy!* “feed” replaces “meals”); elliptical sentences (*Haven’t seen you... Doing anything with yourself?*). All these elements serve to render the unofficial character of communication.

## **Раздел VI. ТЕСТЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ**

### Test I

1. Travel, like whipped cream, is broadening; but after repeated helpings it is also nauseating, and the traveller, like the glutton, returns with thankfulness to a sturdier diet. (E. Queen)
2. “H’lo, h’lo,” croaked Aaron Dow, sitting tensely on the edge of his miserable cot. (E. Queen)
3. Never since the death of Edward Riscoe had she felt so alienated from Stephen; never since then had she been so in need of him. (A.Christie)
4. She was free in her prison of passion. (O. Wilde)
5. He could possibly have made up Rosemary - he could never have made up her mother. (S.Fitzgerald)
6. “Fostered she was with milk of Irish breast, Her sire an earl; her dame of prince’s blood.” (A.Seton)

7. There had been a huge musical festival - a festival for all the Midlands, and there had been a good few people from London too. (J. Tey)
8. "There are a few things so pleasant as a picnic lunch eaten in perfect comfort," Elliot added sententiously. "The old Dutchess *d'Uzes* used to tell me that the most stubborn male becomes amendable to suggestion in these conditions. What will you give them for luncheon? "Stuffed eggs and a chicken sandwich." "Nonsense. You can't have a picnic without *pate de foie gras*." (S. Maugham)
9. The two women hated one another. Ellie despised Frau Becker because she was a foundling and had been a servant, and bitterly resented her for being the mistress of the house and in a position to give orders. (S. Maugham)
10. Like all people who try to exhaust the subject, he exhausted his listeners. (O.Wilde)

### Test II

1. "I wouldn't listen to no such reports, miss Lizzie," said the waiter smoothly from the narrow opening above his chin. (O'Henry)
2. "O Lord, how mysterious are thy ways! Thou hast chosen to train our, young brother not so much in prayer as in the struggles of the Olympic field..." (Elmer Gentry)
3. My little party did not go too badly. (S. Maugham)
4. "Where are you lunching Harry?" "At Aunt Agatha's. I have asked myself and Mr. Gray. He is her latest *protege*." (O. Wilde)
5. Only in one respect did Florence Enderby fail. (Reed)
6. ...for the first time in his life he heard silence - a loud, singing silence, oppressive as heavy guns or thunder. (S.Fitzgerald)
7. "Don't you love him very much?" I asked at last. "I don't know. I'm impatient with him. I'm exasperated with him. I keep longing for him." (S. Maugham)
8. "Oh, you are much nicer than the rest of your horrid, rude, vulgar, dishonest family." (O.Wilde)
9. He's nothing but a dirty little snob, and if there's one thing in the world I detest and despise, it's snobishness." (S.Maugham)
10. The two cities were separated only by a thin well-bridged river; their tails curling over the banks met and mingled, and at the

juncture, under the jealous eye of each, lay every fall the State Fair.  
(O.Fitzgerald)

### Test III

1. Clop-clop-clop! Up the street came the Barton Leigh delivery wagon. Clop-clop! A man jumped out, dumped an iron anchor to the pavement, hurried along the street, turned away, turned back again, came toward them with a long square box in his hand.  
(O.Fitzgerald)
2. I couldn't have missed that face of his, the old experienced weasel.  
(S.Fitzgerald)
3. He showed me photographs of Isabel, hefty but handsome in her wedding dress. (S. Maugham)
4. "What's de big idea?" squealed Dow, shrinking back on his cot. "Trying to-to-". (E. Queen)
5. "Some day, when you are old and wrinkled and ugly, when thought has seared your forehead with its lines, and passion branded your lips with its hideous fires, you will feel it, you will feel it terribly..." (O. Wilde)
6. Nothing can cure the soul but the senses, just as nothing can cure the senses but the soul. (O. Wilde)
7. Words! Mere words! How terrible they were! How clear, and vivid, and cruel! One could not escape from them. And yet what a subtle magic there was in them. (O. Wilde)
8. His whims are laws to everybody, except himself. (O.Wilde)
9. "What fun! If mother ever saw anybody like that come in the house, she'd just lie down and die." (H. Melville)
10. "Don't think of it Vandy," he replied. "We are short and Art is long." (O'Henry)

### Test IV

1. Her eyes were like diamonds, keen and brilliant. Her voice, when she spoke, was very deep and soft, with a remote hoarseness that was not unpleasant. (E.Queen)
2. I knew after one look at his honest, stubborn face, that he would be hard to convince. My theory was made out of the whole cloth of logic; and this man would never drape himself in anything but the armor of evidence. (E.Queen)

3. "You've heard o'me, then?" went on father. "Well..." Dow struggled between the instinct to keep silent and the desire to talk. "I met a guy in stir was doin' a rap for larc'ny. Said you - you kept him off the hot seat." "In Algonquin?" "Year... Yes, sir." (E.Queen)
4. "There is no such thing as good influence, Mr.Gray. All influence is immoral - immoral from the scientific point of view." (O.Wilde)
5. Father looked at me, and I looked at him, and then we both bent over to read the message. (E.Queen)
6. Jeremy was mooning at my feet. I remember that he had hold of my ankle as we sat on the porch and was rhapsodizing about its slenderness in a very inane way... (E.Queen)
7. "You remind me of Samuel Johnson's definition of poetry. He said that the essence of poetry is invention - such invention, a prodigious poem, are you, Patience." (E.Queen)
8. ...her income had increased so fast of late that it seemed to belittle his work. (S.Fitzgerald)
9. Dusk or daylight or unrelieved midnight, Dominic would have known her. (E.Peters)
10. Miss Medora resembled the rose which the autumnal frosts had spared the longest of all her sister blossoms. (O'Henry)

#### Test V

1. "Inspector, s'elp me!" The words tumbled out. "I been in the pen around dozen. It ain't like a guy gets an ace. Twelve years is a hell of a long time. So I wants to wet my whistle. Ain't had nothing but pertater water for so long I don't know what th' real stuff tastes like." Father explained to me later, that an 'ace' was prison jargon for a one-year sentence; and as for 'potato water', Warden Magnus told me subsequently that it was a vicious fermented brew home-made in secret by thirsty inmates out of potato peelings and other vegetable rinds. (E.Queen)
2. Mark Currier was a very fat, a very bald and a very astute gentleman of middle age. (E.Queen)
3. She hated the beach, resented the places where she had played planet to Dick's sun. (S.Fitzgerald)

4. She remembered a string of factories which she had passed on her way. The school was not unlike them at first sight, massive, immaculate, teeming with life, and yet impersonal. (Reed)
5. Scarlet woman! Thy sins be upon thy head! No longer are you going to get away with leading poor unfortunate young men into the sink and cesspool of iniquity. (Elmer Gentry)
6. He is some brainless beautiful creature, who should be always here in winter, when we have no flowers to look at, and always here in summer, when we want something to chill our intelligence. (O.Wilde)
7. Laughter is not at all a bad beginning for a friendship, and it is far the best ending for one. (O.Wilde)
8. "I'll tell you," he said softly, "if you'll just tell me you're glad to be here." "Glad - just awful glad!" she whispered. (O.Fitzgerald)
9. Vice and virtue are to the artist materials for an art. (O.Wilde)
10. "How absurd! How could a man of my position be fair-minded toward you? You might as well speak of a Spaniard being fair-minded toward a piece of steak." At this harsh observation the faces of the two dozen steaks fell, but the tall man continued... (O.Fitzgerald)

#### Test VI

1. Then the silence was broken by a voice in front of Rosemary. (S.Fitzgerald)
2. "Will you allow me to give you a piece of advice, Larry? It's not anything I give often." "It's not anything I often take," he answered with a grin. (S. Maugham)
3. Anna did not like to risk a rebuff by asking after Maurice, though she would dearly have loved to know if that amiable parasite was still with the same host. (Miss Reed)
4. It was between seven and eight o'clock on a March evening, and all over London the bars were being drawn from pit and gallery door. Bang, thud and clunk. Grim sounds to preface an evening's amusement. (J.Tey)
5. "I want you to be very nice to her, Isabel." "That's asking for much. You'e crazy. She's bad, bad, bad..." (S.Maugham)

6. "Poor Sybil! What a romance it had all been! She had often mimicked death on the stage. Then Death himself had touched her and taken her with him." (O.Wilde)
7. There had been a huge musical festival - a festival for all the Midlands; and there had been a good few people from London too. (J.Tey)
8. Jane's eyes and Michaels were round as saucers with surprise. "What was he saying?" they demanded breathlessly, both together. (P.Travers)
9. The man of the photograph was the man who had lived with Sorrel, was the man who had fled at sight of him in the Strand, was the man who had had all Sorrel's money, and was almost certainly the man of the queue. (J.Tey)
10. "It's my Day, Bert," she said. "Didn't you remember?" Bert was the Match-Man's name - Herbert Alfred for Sundays. "Of course I remembered, Mary," he said, but..." and he stopped and looked sadly into his cap. It lay on the ground beside his last picture and there was tuppence in it. (P.Travers)

#### Test VII

1. For the last few minutes he had been technically awake, but his brain, wrapped in the woolliness of sleep and conscious of the ungrateful chilliness of the morning, had denied him thought. (J.Tey)
2. Wilson shook his head decidedly. "We went to our limit, and he was still as fresh as a daisy. Maybe he does love his money, but he loves his own way even more." (E.Peters)
3. A shutter opened suddenly in a room two stories above and an English voice spat distinctly, "Will you kaindlay stup tucking!" (S.Fitzgerald)
4. "He's out most evenings." "At the Youth Club?" asked Anna. "Not likely! I think he has found a sympathetic female ear somewhere and enjoys pouring out his troubles." (Miss Reed)
5. You see, money to you means freedom, to me it means bondage. (S.Maugham)
6. Grant, who was dying to have a statement in black and white, explained that the man himself was anxious to give one and that

giving it would surely harm him less than having it simmering his brain. (J.Tey)

7. "This kind of battle was invented by Lewis Carrol and Jules Verne and whoever wrote Undine... Why, this was a love battle, there was a century of middle-class love spent here. This was a love battle." (S. Fitzgerald)
8. The evening darkened in the room. Noiselessly and with silver feet, the shadows crept in from the garden. (O.Wilde)
9. "You've got a Titian, haven't you?" "We had. It's in America now." (S.Maugham)
10. He saw Nicole in the garden. Presently he must encounter her and the prospect gave him a leaden feeling. Before her he must keep up a perfect front, now and tomorrow, next week and next year. (S.Fitzgerald)

#### Test VIII

1. There he sat, a vast, crumpled, mountain of a man, spattered with cigarette ash, too lazy even to think straightforwardly. (Miss Reed)
2. Unlike American trains that were absorbed in the intense destiny of their own and scornful of people, this train was part of the country through which it passed. Its breath stirred the dust from the palm leaves, the cinders mingled with the dry dung in the gardens. (S.Fitzgerald)
3. His dream had begun in sombre majesty: navy blue uniforms crossed a dark plaza behind bands playing the second movement of Prokofieff's "Love of Three Oranges". (S.Fitzgerald)
4. The only way to get rid of a temptation is to yield it. (O.Wilde)
5. Courage has gone out of our race. Perhaps we never really had it. The terror of society, which is the basis of morals, the terror of God, which is the secret of religion - these are the two things that govern us. And yet ... (O.Wilde)
6. ...when they hear the story as put forward by Mrs Wallis' counsel - one of the most famous criminal defenders of the day - they'll weep bucketfuls and refuse to convict her. (J.Tey)
7. "That's 'ow she got 'er name - Ray Marcable. All the time she was dancing and singing and what not for him 'e kept saying "Remarkable!" and so Rosie took that for 'er name." (J.Tey)

8. Then we left our napkins and empty glasses and a little of the past on the table, and hand in hand went into the moonlight. (S.Fitzgerald)
9. Every once in a while one of these contemporaries made a farewell round of calls before going up to New York or Philadelphia or Pittsburgh to go into business, but mostly they just stayed round in this languid paradise of dreamy skies and fierily evenings and noisy niggery street fairs - and especially of gracious soft-voiced girls who were brought up on memories instead of money.(S. Fitzgerald)
10. "I'm sorry dear," said Harry malignantly apologetic, "but you know what I think of them." (S.Fitzgerald)

### Test IX

1. But Lady Brandon treats her guests exactly as an auctioneer treats his goods. (O.Wilde)
2. Andrew realized that he did not detest Denny as much as he had thought. (A. Cronin)
3. But a careful scrutiny revealed nothing; nothing but curiosity was apparent on any countenance of the audience. (J.Tey)
4. "No one's said a thing," objected Anna. "Surely, Miss Hobbs would know?" "Miss Hobbs' lips are sealed untill she receives orders from Miss Enderby to unseal them," Joan told her. (Reed)
5. Troubled and disappointed, he began to put the things back as he had found them. (J. Tey)
6. ...Not a tall man, hardly medium hight, but built like a bull, shoulder heavy, neckless, with a large head perpetually lowered for the charge. He ran head down at business, at life, at his enthusiasms, at his rivalries, at everyone who got in his way and everything that aquired a temporary or permanent significance for his pocket or his self-esteem. (E.Peters)
7. "Sit down, you dancing, prancing, shambling, scumbling fool parrot! Sit down!" (Ch.Dickens)
8. "What have you got tonight?" "It's veal porkolt. Veal cubes, lotta onion, paprika, and tomato paste. You'll love it. You'll go nuts. It's the best kinda stew I make. Henry's rolls and everything, and on the plate I'm gonna put some soft cheese and a coupla gherkins." (S. Gratton)

9. “They’re certainly going to hold on to her,” Nicole assured him briskly. “She did shoot the man.” (S. Fitzgerald)
10. There was a series of frightful explosions; then with a measured tup-tup-tup from the open cut-out, insolent, percussive and thrilling as a drum, the car and the girl and the young man whom they had recognized as Speed Paxton slid smoothly away. (S. Fitzgerald)

### Test X

(All passages for analysis are taken from “Mary Poppins” by P Travers)

1. If you want to find Cherry-Tree Lane all you have to do is ask the Policeman at the cross-roads... And if you follow his directions exactly, you will be there - right in the middle of Cherry-Tree Lane, where the houses run down one side and the Park runs down the other and the cherry-trees go dancing right down the middle.
2. I should get somebody to put in the Morning Paper the news that Jane and Michael and John and Barbara Banks (to say nothing of their Mother) require the best possible Nannie at the lowest possible wage and at once.
3. Michael could not restrain himself. “What a funny bag!” he said, pinching it with his fingers. “Carpet,” said Mary Poppins, putting her key in the lock. “To carry carpets in, you mean?” No. Made of.” “Oh,” said Michael. “I see.” But he didn’t quite.
4. Mr. Wigg smiled contentedly. “It is usual, I think, to begin with bread-and-butter,” he said to Jane and Michael, “but as it’s my birthday we will begin the wrong way - which I always think is the right way - with the Cake!”
5. “The day out every third Thursday,” said Mrs Banks. “Two till five.” Mary Poppins eyed her sternly. “The best people, ma’am,” she said, “give every second Thursday, and one till six. And those I shall take or...” Mary Poppins paused, and Mrs. Banks knew what the pause meant.
6. “I can see you’re rather surprised,” said Mr Wigg. And, indeed, their mouths were so wide open with astonishment that Mr. Wigg, if he had been a little smaller, might almost have fallen into one of them.
7. ...that was how the Banks family came to live at Number Seventeen, with Mrs. Brill to cook for them, and Ellen to lay the

tables, and Robertson Ay to cut the lawn and clean the knives and polish the shoes and, as Mr Banks always said, “to waste his time and my money.”

8. The Red Cow – that’s the name she went by... And very important and prosperous she was, too (so my Mother said). She lived in the best field in the whole district - a large one full of buttercups the size of saucers and dandelions standing up in it like soldiers. Every time she ate the head off one soldier, another grew up in its place, with a green military coat and a yellow busby.
9. But Mary Poppins’s eyes were fixed upon him and Michael suddenly discovered that you could not look at Marry Poppins and disobey her. There was something strange and extraordinary about her - something that was frightening and at the same time most exciting.
10. Mr. Wigg sighed, too. A great, long, heavy sigh. “Well, isn’t that a pity?” he said soberly. “It’s very sad that you’ve got to go home. I never enjoyed an afternoon so much - did you?” Never,” said Michael... “Never, never,” said Jane, as she stood on the tip-toe and kissed Mr Wiggs withered-apple cheeks. “Never, never, never, never...!”

## КЛЮЧИ К ТЕСТАМ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

### Тест 1.

1. Сравнение, параллелизм, обособление.
2. Фонетическое варьирование, обособление.
3. Антитеза, параллелизм, анафора.
4. Оксюморон, метафора, аллитерация.
5. Антитеза, параллелизм.
6. Архаизмы, книжная лексика, метонимия, инверсия.
7. Подхват.
8. Варваризмы, книжная лексика.
9. Синонимы-заменители.
10. Каламбур, обособление.

### Тест 2.

1. Двойное отрицание, метонимия.
2. Архаизмы, книжная лексика.

3. Литота.
4. Варваризмы, эллиптические предложения.
5. Инверсия, транспозиция вспомогательного глагола do.
6. Оксюморон, обособление.
7. Анафора, эпифора, разрядка.
8. Нарастание (или синонимы уточнители), асиндетон.
9. Синонимы-уточнители.
10. Олицетворение (развернутое).

#### Тест 3.

1. Ономатопея, асиндетон.
2. Метафора, обособление.
3. Аллитерации, эпитеты, обособление.
4. Фонетическое варьирование.
5. Метафора, нарастание.
6. Хиазм, метафора.
7. Односоставные предложения, эмфатическая инверсия, синонимы-уточнители, метафора.
8. Разрядка.
9. Гипербола.
10. Антитеза.

#### Тест 4.

1. Сравнение, литота, обособление.
2. Развернутая метафора.
3. Фонетическое варьирование, жаргонизмы.
4. Подхват.
5. Хиазм.
6. Метафора.
7. Сравнение, подхват.
8. Антитеза.
9. Полисиндетон, инверсия, аллитерация.
10. Сравнение.

#### Тест 5.

1. Фонетическое варьирование, жаргонизмы.
2. Параллелизм, анафора.
3. Развернутая метафора, синонимы-заменители.

4. Литота, обособление.
5. Книжная лексика, архаизмы.
6. Аллитерация, метафора.
7. Литола, антитеза.
8. Нарастание, эллипс.
9. Антитеза, аллитерация.
10. Метонимия.

#### Тест 6.

1. Метонимия.
2. Каламбур, антитеза.
3. Оксюморон.
4. Номинативные предложения, оноματοпея, асиндетон.
5. Нарастание.
6. Олицетворение, эмфатическая инверсия.
7. Подхват.
8. Гипербола, сравнение.
9. Подхват.
10. Апосиопеза.

#### Тест 7.

1. Метафора.
2. Сравнение.
3. Метафора, фонетическое варьирование.
4. Метонимия, стертая метафора, эллипс.
5. Антитеза.
6. Метафорическая гипербола.
7. Обрамление, метафора.
8. Олицетворение, инверсия с обособлением.
9. Метонимическая антономасия.
10. Метафорический эпитет, нарастание.

#### Тест 8.

1. Метафора, инвертированный эпитет, гипербола.
2. Олицетворение.
3. Метонимия.
4. Разрядка.
5. Апосиопеза, параллелизм, анафора.

6. Гипербола.
7. Просодические средства и фонетическое варьирование.
8. Зевгма, полисиндетон.
9. Метафора, метонимический эпитет.
10. Оксюморон.

#### Тест 9.

1. Сравнение, параллелизм.
2. Литота.
3. Подхват.
4. Метафора.
5. Обособление, синонимы-уточнители.
6. Метафора.
7. Асиндетон, обрамление, постор морфем с целью эмфазы.
8. Односоставные предложения, фонетическое варьирование.
9. Транспозиция вспомогательного глагола do.
10. Сравнение, оноματοпья.

#### Тест 10.

1. Каламбур, метафора.
2. Парентеза, антитеза.
3. Номинативные и эллиптические предложения, метонимия.
4. Обратная антономасия, антитеза.
5. Апозиопеза.
6. Мейозис, гипербола.
7. Параллелизм, зевгма.
8. Инверсия, синонимы-уточнители, сравнение, метафора.
9. Синонимы-уточнители, антитеза.
10. Номинативные предложения, метафорический эпитет, нарастание.

### **Раздел VII. ОТРЫВКИ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА**

#1

And morning brought him nothing but exhilaration. As he opened his eyes on the daylight, through the open chink at the top of his window

he could see the brown moors sliding slowly past, and the chug-chug of the hitherto racing train told of its conquest of the Grampians. A clear, cold air that sparkled, greeted him as he dressed, and over breakfast he watched the brown barrenness with its background of vivid sky and dazzling snow change to pine forest - flat black slabs stuck mathematically on the hillsides like patches of woolwork - and then to birches; birches that stepped down the mountain-sides as escort for some stream, or birches that trailed their light draperies of an unbelievable new green in little woods carpeted with fine turf. And so with a rush, as the train took heart on the down grade, to fields again - wide fields in broad straths and little stony fields tacked to hillsides - and lochs, and rivers, and a green country side. (J.Tey)

#2

“Well, she’s a lucky devil, Mary Raymond, and if she doesn’t like it, she has very poor taste.” Oh, if she doesn’t like it,” said Grant, “she can just fib and say she does, and we’ll never be a bit the wiser. All women are expert fibbers.” “Ark at ‘im!” said Miss Lethbridge. “Poor disillusioned creature!” “Well, isn’t it true? Your social life is one long series of fibs. You are very sorry - You are not at home - You would have come, but - You wish someone would stay longer. If you aren’t fibbing to your friends, you are fibbing to your maids.” “I may fib to my friends,” said Mrs. Redcliffe, “but I most certainly do not fib to my maids!” “Don’t you?” said Grant, turning idly to look at her. (J. Tey)

#3

It was between seven and eight o'clock on a March evening, and all over London the bars were being drawn from pit and gallery doors. Bang, thud and clank. Grim sound to preface an evening’s amusement. But no last trump could have so galvanized the weary attendants of Thespis and Terpsichore standing in patient column of four before the gates of promise. Here and there, of course, there was no column. At the Irving, five people spread themselves over the two steps and sacrificed in warmth what they gained in comfort; Greek tragedy was not popular. At the Playbox there was noone; the Playbox was exclusive and ignored the existence of pits. At the Arena, which had a three weeks ballet season, there were ten persons for the gallery

and a long queue for the pit. But at the Woffington both human strings tailed away apparently into infinity. Long ago a lordly official had come down the pit queue and with a gesture of his outstretched arm that seemed to guillotine hope, had said, "All after here standing room only." Having thus, with a mere contraction of his deltoid muscle, separated the sheep from the goats, he retired in Olympian state to the front of the theatre, where beyond the glass doors there was warmth and shelter. But none moved away from the long queue. (J. Tey)

#4

Every soul in London, it seemed, was trying to crowd into the Woffington to cheer the show just once again. To see if Golly Golan had put a new gag into his triumph of foolery - Gollan, who had been rescued from a life on the road by a daring manager, and had been given his chance, and had taken it. To sun themselves yet once more in the loveliness and sparkle of Ray Markable, that comet, that two years ago had blazed out of the void into the zenith and had dimmed the known and constant stars. Ray danced like a blown leaf, and her little aloof smile had killed the fashion for dentifrice advertisements in six months. "Her indefinable charm," her critics called it, but her followers called it many extravagant things, and defined it to each other with hand-waving and facial contortions when words proved inadequate to convey the whole of her fiery quality. Now she was going to America, like all the good things, and after the last two years London without Ray Markable would be an unthinkable desert. Who would not stand for ever just to see her once more? (J. Tey)

#5

"Chap fainted," said someone. No one moved for a moment or two. Minding one's own business in crowd today is as much an instinct of self-preservation as a chameleon's versatility. Perhaps someone would claim the chap. But noone did; and so a man with more social instinct or more self-importance than the rest moved forward to help the collapsed one. He was about to bend over the limp heap when he stopped as if stung and recoiled hastily. A woman shrieked three times, horribly; and the pushing, heaving queue froze suddenly to immobility. In the white clear light of the naked electric in the roof, the man's body, left alone by the instinctive withdrawal of the others, lay

revealed in every detail. And rising slantwise from the grey tweed of his coat was a little silver thing that winked wickedly in the baleful light. It was the handle of a dagger. (J.Tey)

#6

“And about the person who stabbed him. Anything peculiar about the stabbing?”

“No, except that the man was strong and left-handed.”

“Not a woman?”

“No, it would need more strength than a woman has to drive the blade in as it has been driven. You see, there was no room for a back-sweep of the arm. The blow had to be delivered from a position of rest. Oh no, it was a man’s work. And a determined man’s, too.”

“Can you tell me anything about the dead man himself?” asked Grant, who liked to hear a scientific opinion on any subject.

“Not much. Well nourished - prosperous, I should say.”

“Intelligent?”

“Yes, very, I should think.”

“What type?”

“What type of occupation, do you mean?”

“No, I can deduce that for myself. What type of - temperament, I suppose you’d call it?”

“Oh, I see.” (J. Tey)

#7

Although nearly perfect, Mr.Murchison had one little eccentricity, which he kept extremely rivate. It was a mere nothing, a thought, a whim; it seems almost unfair to mention it. The fact is he felt that nothing in the world could be nicer, than to set fire to a house and watch it blaze. What is the harm in that? Who has not had a similar bright vision at some time or other? There is no doubt about it, it would be nice, very nice indeed, absolutely delightful. But most of us are well broken in and we dismiss the idea as impracticable. Mr. Murchison found that it took root in his mind and blossomed there like a sultry flower. (J. Coolier)

#8

“Ever do any writing?” he asked.

“Only letters,” answered Anna, startled from her marking. It was obvious that Mr. Foster was disposed to talk, and Anna put down her own marking pencil. “Why? Do you?” she asked. Mr. Foster waved a pudgy hand deprecatingly at the exercise-book before him.

“Oh! I'm always at it. Had a go at pretty well everything in the writing line.”

“Have you had anything published?” asked Anna with proper awe. She was glad to see that Mr. Foster looked gratified and guessed, rightly, that he had.

“One or two, little things,” he admitted with a very fair show of modesty.

“How lovely!” said Anna enthusiastically. (Miss Reed)

#9

He observed her now covertly. Interesting woman - very. So still, and yet so - alive. Alive! That was just it! Not exactly beautiful - no, you wouldn't call her beautiful, but there is a kind of calamitous magic about her that you couldn't miss... Everything about her intrigued him. In a queer intuitive way, he felt certain that she was either very happy or very unhappy - but he didn't know which, and it annoyed him not to know. Furthermore, there was the curious effect she had upon her husband. “He adored her,” said Mr. Sutterthwaite to himself, “but sometimes he's - yes, afraid of her! That's very interesting! That's uncommonly interesting!” (A. Christie)

#10

Time passed and the light grew richer as the sun declined out of the height of the sky. The day grew more and more deliciously ripe, swelling with unheard-of sweetness. Over its sun-flushed cheeks the tendery silence of the mill-wheel spread the softest, peachiest of blooms. Minnie sat on the parapet, waiting. Sometimes, she looked down at the sliding water, sometimes she turned her eyes towards the garden. Time flowed but she was now no more afraid of that shattering event, that thundered here, in the future. The ripe sweetness of the afternoon seemed to enter into her spirit, filling it to the brim. There was no more room for doubts, or fearful anticipations, or regrets. She was happy. Tenderly, with a tenderness she could not have expressed in words, only with the gentlest of light kisses, with

fingers caressingly drawn through the ruffled hair, she thought of Hubert, her Hubert. (A. Huxley)

## ГЛОССАРИЙ

(В глоссарии представлены термины и терминологические сочетания, составляющие основу понятийного аппарата курса.).

**Абсолютно специфические единицы субъязыка** – это единицы, свойственные лишь данному субъязыку.

**Аллегория метафорическая** – выражение отвлеченной мысли через конкретный образ на основе их сходства (по мнению говорящего). Яркий пример метафорической аллегории – роман Дж.Свифта “Gulliver’s Travels”, в котором писатель изображает современную ему Англию.

**Аллегория метонимическая** – описание одного предмета (понятия) через другой на основе смежности. Метонимическая аллегория имеет символическую природу (white dove – символ мира).

**Аллитерация** – повторение согласных звуков в начале смежных слов, словосочетаний, предложений: as busy as a bee, as green as grass.

**Аллюзия** – фигура замещения, представляющая собой ссылку на исторический, мифологический или литературный факт либо персонаж: She is a real Gorgon.

Аллюзия основана на сходстве и потому имеет метафорическую природу.

**Анафора** – повтор начального элемента в смежных синтаксических конструкциях: a.../a.../a...

**Анадиплозис** - повтор конечного элемента синтаксической конструкции в качестве начального элемента смежной синтаксической конструкции: ...a/a... .

**Антитеза** – соотношение лингвистических единиц с контрастными (или принимаемыми за контрастные) значениями; любое активно используемое противопоставление: Don’t use big word. They mean so little. (O.Wilde)

**Автономасия метафорическая** – разновидность метафоры, в которой имя собственное употребляется в качестве нарицательного.

He is the Napoleon of crime (A.C.Doyle)

**Автономасия метонимическая** – перенос имени художника, писателя, изобретателя на его произведение, изобретение; использование наименований, свойств, качеств для “значащих”, “говорящих” имен.

He has sold his Vandykes. (Hurst)

His Reading, Miss Rax, Miss Snowman, Miss Knowmann, and the two fair co-heiresses Gilthedding. (G.G.Byron)

**Апосиопезис** – умолчание, неоконченное предложение.  
Well, maybe some day (J.Galsworthy)

**Аппелятивные местоимения** – местоимения, апеллирующие к вниманию слушателя, акцентирующие не содержание высказывания, а момент общения с собеседником.  
There you are, *you* old devil, *you*! (Osborne)

**Архаизмы** – лексика высшей степени эстетической ценности, используемая в поэзии, торжественной прозе а также в делопроизводстве. Например: are (before) *поэт.*; albeit (though) *поэт.*; aforesaid *канц.*; herein *канц.*; clad (dressed), billow (wave), thy (your).

**Асиндетон** – “бессоюзие”, опущение союзов там, где по логике они должны быть. Следует дифференцировать стилистический асиндетон от грамматического, обычного для английского языка.

Bichet did not answer – his throat felt dry. (J.Galsworthy)

**Барваризмы** – в зависимости от распространенности в речи относятся либо к минимальной степени возвышенности, либо к средней: *têt-à-tête*, *aurevoir*, *bonjour*, *et cetera*, *alma mater*, *status quo*

**Варьирование фонем** – изменение звукового состава слова под влиянием процессов ассимиляции, редукции в потоке речи: *gimme a suppa*; *wudja*; *gonna*; *lemme do it etc.*

**Вульгаризмы** – лексика максимальной степени сниженности, непристойные слова. Слэнг, арготизмы, вульгаризмы имеют тенденцию перемещаться вверх по шкале эстетической ценности: *damn*, *devil*, *hell*, *bloody*.

**Гипербола** – фигура замещения, фигура качества: стилистический прием, состоящий в замещении традиционного наименования для преувеличения количества, размера, интенсивности или, наоборот, незначительности объекта: Her family is one aunt a thousand years old. (S.Fitzgerald) She wore a pink hat, the size of a button. (J.Reed)

**Графические средства** передачи просодических средств: 1) жирный шрифт; 2) курсив; 3) написание прописными буквами; 4) “умножение” букв Alllll aboarrrrrd! (S.Lewis); 5) написание через дефис и тире; 6) восклицательный знак; 7) другие знаки пунктуации.

**Графон** – отклонение от стандартной орфографии. Бывает двух видов: 1) графическое средство передачи субстандартного произношения (см. примеры выше); 2) самостоятельное графическое средство, используемое для речевой характеристики: illigitimit, sellybrated (W.M.Thackeray).

Данный пример – не только перифраз, но и **аллегория** – выражение вещей, отвлеченной идеи через конкретный образ, символ.

**Диалектизмы** лексика нейтральная для местных говоров, но эстетически сниженная вне их употребления: ‘air (hair), hatmosphere (atmosphere), lass, bonny, etc.

**Дополнительное ударение** – ударение дополнительно к ударению неударного слога.

**Жаргонизмы** – лексика социальных жаргонов (школьного, студенческого, криминального и др.): stinks (chemistry); to cut classes (to miss); to cook (to interrogate); to unbutton (to give evidence, to make smb talk); diver (pickpocket).

**Звуковая инструментовка** – ономотопея, аллитерация, ассонанс, диссонанс, какофония.

**Зевгма** – соотношение лингвистических единиц, чьи значения принадлежат к различным семантическим сферам, но присоединяются к третьей как однородные члены с внешне идентичными, но фактически различными синтаксическими связями. Это может быть свободное словосочетание и фразеологизм:

Mr. Stiggins... took his hat and his leave.

Syrus Trask mourned for his wife with a keg of whiskey and three old army friends. (J.Steinbeck)

**Инверсия** – необычное размещение компонентов, заключающееся в изменении позиций подлежащего и сказуемого (полная инверсия): Rude am I in my speech... (W.Shakespeare). Неполная инверсия наблюдается в предложениях с сохраненным порядком следования подлежащего и сказуемого, но вынесением в необычную позицию других членов предложения (обособлением): Awfully jolly letters, she wrote! (A.Christie)

**Ирония** – стилистический прием, состоящий в замещении традиционного наименования на основе противопоставления: образное наименование противоположно по смыслу подразумеваемому: Stoney smiled the sweet smile of an alligator. (J.Steinbeck)

**Каламбур** – соотношение значений многозначного слова или омонимов, реализуемых одновременно в близком контексте: “Have you been seeing any spirits?” inquired the old gentleman. “Or taking any?” added Bob Allen. (Ch. Dickens)

**Канцеляризм** – лексика средней степени возвышенности, употребляемая намеренно в делопроизводстве, в официальной переписке: heretofore, herein, status quo, de facto.

**Книжно-литературные слова** – лексика средней степени возвышенности, употребляемая со стилистическим намерением: patriarchal, parental, efflorescence, hierarchy, heritage, ecclesiastical.

**Контрактуры (amalgamated forms)** – отклонения от стандартного произношения средней и максимальной степени сниженности: fella, mighta, oughta, kinda, gonna, gimme.

**Косвенная ономастия** – повтор звуков в смежных словах с целью созданию звукового образа: And the silken sad uncertain.

**Литота** – разновидность мейозиса, в котором фигура замещения выражена отрицанием качества, обратного подразумеваемому: I’m not too sure ... (J.Galsworthy)

**Мейозис** – прием, состоящий в замещении традиционного наименования для преуменьшения значимости объекта: He was, he said, rather a precocious little boy... (H.Welles)

**Метафора** – стилистический прием, состоящий в замещении традиционного наименования на основе сходства: именуемый объект похож, по мнению говорящего, на тот, чье наименование

используется: The clock had struck, time was bleeding away. (A.Huxley)

**Метонимия** – прием состоящий в замещении традиционного наименования на основе смежности: именуемый объект непосредственно связан с тем, чье наименование используется. Ср: ... people asked him to dinner because he was worth his salt. (W.S.Maugham).

**Моделированные повторы** – употребление повторяемых элементов в смежных структурах в фиксированных позициях.

**Нарастание** – соотношение лингвистических единиц, в котором каждое последующее значение превосходит предыдущее по степени качества или интенсивности признака или в любом другом аспекте: For that one instant there was no one else in the room, in the house, in the world, besides themselves. (M.Wilson)

**Немоделированный повтор** – употребление повторяемой синтаксической единицы в смежных синтаксических структурах в произвольной позиции: ...he stopped before – fishmonger's and ...regarded a lobster. Ages since he had eaten a lobster! One could long for a lobster without paying... (J.Galsworthy)

**Неспецифические (нейтральные) единицы** – единицы, общие для всех субъязыков и составляющие основу каждого субъязыка.

**Обособление** – выделение члена предложения или вводного элемента в особую позицию необычным его размещением или/и при помощи пунктуации: Awfully jolly letters, she wrote! (A.Christie) – необычное размещение дополнения. And he stirred it with his pen – in vain. (K.Mansfield) – выделение при помощи тире.

**Обрамление** – повтор начального элемента синтаксической конструкции в качестве конечного элемента этой же конструкции: а...а.

**Общелитературные слова** – лексика минимально повышенной эстетической ценности по сравнению с нейтральной, употребляемая в официальной и неофициальной речи: considerate, significant, emphasize, proposition, consequence.

**Односоставное (номинативное, назывное) предложение** состоит из одного главного члена, не дифференцируемого как

подлежащее или сказуемое. Например: Dusk of a summer night. (Dreizer).

**Оксюморон** – определительное, обстоятельственное или предикативное соотношение лингвистических единиц, чьи значения противоположны или несовместимы: ... he was certain the whites could easily detect his adoring hatred of them. (Wright)

**Олицетворение** – разновидность метафоры, в которой характеризваемому объекту приписываются свойства и действия человека: ...All the trees were curtseying to the wind (A.Huxley)

**Ономатопея** – изображение внеязыкового звучания с помощью сходных с ним звуков речи.

**Относительно специфические единицы субъязыка** – это единицы, принадлежащие более чем одному субъязыку.

**Параллелизм** – повтор синтаксической структуры (модели) в смежных синтаксических конструкциях. Как правило, употребляется совместно с уже перечисленными типами повторов и хиазмом (см.ниже): It's only an adopted child. One I have told her of. One I'm going to give the name to. (Ch.Dickens)

**Парентеза** – вводный элемент (слово, словосочетание или предложение), не имеющее синтаксических связей с членами предложения: Billy's grandma, for your information, happens to be ill in bed. (Waterhouse and Hall)

**Парцелляция** – необычное размещение компонентов, заключающееся в расчленении синтаксического целого на самостоятельные или относительно самостоятельные синтаксические единицы: She has developed power, this woman, this wife of his. (J.Galsworthy)

**Перифраз метонимический** – употребление слов или словосочетаний характеризующих предмет вместо его конкретного наименования.

**Полисиндетон** – намеренное повторение служебных элементов (союзов, предлогов) для связи между однородными членами предложения, отрезками текста: - What sort of place is Dufton exactly? - A lot of mills. And a chemical factory. And a Grammar school and a war memorial and a river that runs different colours every day. And a cinema and fourteen pubs. That's really all one can say about it". (J.Braine)

**Поэтизмы** – лексика высшей степени эстетической ценности, используемая в поэзии и торжественной возвышенной прозе: woe, (sorrow), realm (kingdom), quoth (said), sylvan (woody). Многие поэтизмы являются архаизмами.

**Просодические стилистические средства** – ударение, интонация, ритм, рифма, размер: Isn't it true? = *It's true* (эмфатическое ударение)

**Простой повтор** – избыточность синтаксических компонентов, заключающаяся в повторении в качестве однородного члена одного синтаксического компонента: ...the photograph of Lotta Linfberg he tore into small bits across and across and across. (Verber)

**Профессионализмы** – лексика минимальной степени сниженности в профессиональной сфере и средней степени сниженности – в обыденной, нейтральной речи. Например: smeller, pebble-pup, rock-hound (geologist), swabber, rat, old cat (pipe-tinner), walkie-talkie (portable radio).

**Прямая ономастопея** – называние звука или действия, с ним связанного звукоподражательным словом: hiss, bubble, rustle, cluck, quack, coo, bang, crash.

**Разговорные слова** (коллоквиализмы) – лексика минимальной степени сниженности, используется в повседневном общении: dad, kid, chap, freezer, classy, turn in, turn up.

**Разрядка** – соотношение лингвистических единиц, в котором последнее по порядку следования значение представляет собой неожиданный перепад от высокого, торжественного, интенсивного, значительного к тривиальному, слабому, абсурдному: He was inconsolable – for an afternoon. (J.Galsworthy)

**Риторический вопрос** – утвердительное и отрицательное высказывание в форме вопроса; транспозиция предложения в вопросительной форме для выражения значения повествовательного предложения: Didn't I tell you? = *I told you*; What does it matter? = *It doesn't matter*.

**Симплога** - повтор начального и конечного элемента в смежных структурах: a...b/a...b/a...b

**Синекдоха** – разновидность метонимии, в которой именуемый объект и тот, чье наименование используется,

связаны как целое и часть: the boy in buttons (=uniform with buttons).

**Синонимы-заменители** – соотношение лингвистических единиц, заменяющих друг друга в близком контексте как семантически тождественные для обозначения одного и того же объекта: She told his name to the trees. She whispered it to the flowers. She breathed it to the birds. (St. Leacock)

**Синонимы-уточнители** – соотношение лингвистических единиц (лексических или контекстуальных), употребляемых с акцентом на их семантическом неравенстве для подчеркивания многообразия основного признака характеризуемого объекта: Joe was a mild, good-natured, sweet-tempered, easy-going, foolish dear fellow. (Ch.Dickens)

**Слэнг** – лексика средней степени сниженности, используемая со стилистическим намерением – заменители нейтральных слов: cutie, jaw-breaker, dust (drug), bags of (many).

**Смешение стилей** – использование субнейтральной и супернейтральной лексики в близком контексте, часто имеющее форму перевода с высокопарного на сниженный субъязык или наоборот

**Сравнение** – соотношение лингвистических единиц, чьи значения принадлежат к разным семантическим сферам, но отождествляются для характеристики одного объекта через признаки другого: The air was warm and felt like a kiss as we stepped off the plane. (W.Deering)

**Стилистика** – область лингвистики, изучающая субъязыки и их стили.

**Стилистическая морфология** изучает стилистическую значимость морфем и форм слов и морфологические механизмы создания стилистической коннотации.

**Стилистическая фонетика** изучает варьирование фонем в субъязыках, просодические стилистические средства и художественные экспрессивные средства звуковой инструментровки.

**Стиль** – абсолютно специфические языковые единицы, присущие тому или иному субъязыку. Например, стяженные формы don't, shan't, wouldn't, they've и неполные

(эллиптические) предложения (Seen him lately?) характерны для разговорной речи (субъязыка) и представляют ее стиль.

**Стяженные формы** – варьирование фонем (ассимиляция, редукция), отклонение от полной формы произношения минимальной степени сниженности: isn't, haven't, I've, he's, shan't, etc.

**Субъязык** – вариант языка, используемый в той или иной сфере общения.

**Термины** – лексика нейтральная в профессиональной сфере и средней степени возвышенности в художественной литературе или другой непрофессиональной сфере.

**Транспозиция** грамматических форм – их использование для выражения не свойственных им значений. Например: And on the leaf a browner hue. (G.G.Byron). Women kill me. They *are* always leaving their goddam bags out in the middle of the aisle. (J.D.Salinger).

**Фигуры замещения** – лингвистические единицы, употребленные в транспозиции для замещения традиционных наименований.

**Фигуры качества** – лингвистические единицы, замещающие традиционные наименования объектов, качественно отличающиеся от тех, чьи наименования используются.

**Фигуры количества** – лингвистические единицы, замещающие традиционные наименования на основе преувеличения или преуменьшения количественного признака объекта.

**Фигуры контраста** (противоположности) – соотношения лингвистических единиц, чьи значения противоположны или несовместимы.

**Фигуры неравенства** – соотношения лингвистических единиц с акцентом на их семантическом неравенстве.

**Фигуры совмещения** – соотношения значений лингвистических единиц, употребляемых одновременно в близком контексте с целью создания стилистического эффекта.

**Фигуры тождества** (равенства) – соотношения лингвистических единиц, чьи значения принадлежат к разным

семантическим сферам, но отождествляются с целью создания стилистического эффекта.

**Хиазм** – обратный параллелизм, в котором начальный и конечный элементы синтаксической конструкции меняются местами в смежной синтаксической конструкции: I know the world and the world knows me. (Ch.Dickens)

**Эксплетивы** – “вставные слова”, выражающие эмоции, как правило, это слова-вульгаризмы. Не несут другой информации кроме эмоциональной. В отличие от вводных слов формально являются членами предложения: I’m no damned fool! (E.O’Neil)

**Эллипс** – отсутствие одного или обоих главных членов предложения или их частей:

- “Got any idea?”
- “Doing anything with yourself?”
- “How’s Mother?” “Looks well.”

**Эмфатическое ударение** – усиление ударения.

**Эпитеты** – фигуры замещения, имеющие в предложении функции определения, предикатива, обстоятельства образа действия. Бывают образными (метафора, метонимия, гипербола, ирония и т.д.) и необразными.

**Эпифора** – повтор конечного элемента в смежных синтаксических конструкциях: ...a/...a/...a

## КРАТКАЯ ХРЕСТОМАТИЯ

В данный раздел пособия включены фрагменты дипломных работ по стилистической тематике студентов очного и заочного отделений НГЛУ, а также статьи, подготовленные по материалам лучших дипломных сочинений. Данные материалы призваны помочь формированию у студентов навыков исследовательской работы, а также продемонстрировать возможности практического приложения знаний, полученных в курсе стилистики английского языка.

*Н.В. Сакеева, Е.С. Гриценко*

## МЕТАФОРА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО МИФА

(Статья опубликована в сборнике «Теория и практика германских и романских языков: материалы Всероссийской научной конференции» – Часть I. – Ульяновск, 2000. С. 11 – 14)

Традиционно метафора определяется как скрытое сравнение или слово, замещающее другое слово в силу определенной аналогии между тем, что они обозначают, тем самым подчеркивается ее свойство выражать отношение сходства между предметами. Однако было бы неверно утверждать, что только этим свойством она и ограничивается. В ряде случаев метафора именно создает, а не выражает сходство.

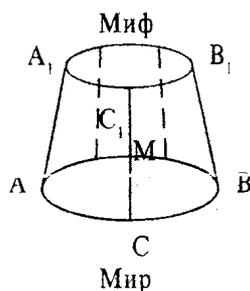
Субституциональная теория метафоры сводит процесс метафоризации к механической замене одного слова другим, что позволяет при проведении обратной операции лишь восстановить смысл высказывания, как при разгадывании загадки, и исключает возможность создать, пережить что-то новое - потенциал, заложенный в каждой метафоре. В рамках традиционного подхода метафора признается частью фигурального языка, который естественным образом противопоставляется языку буквальных значений. Она рассматривается как "девиантная и паразитическая структура; мы характеризуем метафоры в терминах их отклонения от обычного неметафорического языка"<sup>1</sup>. Между тем, взгляд на метафору как на языковую аномалию находится в противоречии с ее общепризнанным свойством, антропометричностью, которое в данном случае понимается как "способность помыслить одну сущность, как если бы она была подобна другой, а это значит соизмерить их в соответствии с собственно человеческим масштабom знаний и представлений"<sup>2</sup>.

Современная наука подошла к новому пониманию сущности процесса метафоризации. Это произошло в результате объединения дисциплин, исследующих разные стороны человеческого сознания и появлением когнитивистики - науки, в основе которой лежит понимание того, что человеческое восприятие, язык и мышление неразрывно связаны между собой в рамках общей задачи усвоения, переработки и трансформации

знания. "Метафора не загадка, а решение загадки," -считает П.Рикер<sup>3</sup>, очевидно, имея в виду то, что цель автора не зашифровать смысл высказывания (как это понималось в субституциональной теории метафоры), а скорее отыскать его самому, постичь суть предмета своей мысли и представить это читателю.

В когнитивном подходе метафора признается в такой же степени феноменом мышления, как и явлением языка. В метафоре находится то, что Д. Фримен называл "спроецированным телесным опытом". Думается, что когнитивная метафора, как ее понимает Д. Фримен, имеет немало общего с представлениями М. Редди о метафоре как "канале связи", по которому говорящий передает некие идеи ("объекты"), помещенные в слова ("вместилища") из сферы своего понимания в область мировосприятия слушающего<sup>4</sup>.

Сопоставляя эти два прочтения метафоры, можно изобразить механизм ее функционирования в виде такой схемы, где она выступает связующим элементом между плоскостью идей передающего информацию и системой понятий воспринимающего, или между сферой действительности ("телесного опыта", по Фримену), в которой фигурируют буквальные значения, и областью человеческого сознания, где нас будет интересовать соображение автора. Рассматривая данную схему применительно к художественному тексту, допустимо несколько конкретизировать ее компоненты с тем, чтобы показать, как она может действовать при прочтении и интерпретации поэтического видения, а именно стихов Г. Хьюза, вошедших в сборник "Ворон". При этом следует отнести большую плоскость к действительности, наблюдаемой автором (передающим), и обозначить ее для удобства сферой Мира. Противоположную ей плоскость назовем сферой Мифа, творимого поэтом в своих произведениях и предназначенного для читателя (принимающего). Сфера Мира огромна, но на этой схеме она выражает себя в меньшей по размеру компактной форме Мифа. Точки А, В, С обозначают факты реальной жизни, точки А<sub>1</sub>, В<sub>1</sub>, С<sub>1</sub> - вымышленные события; метафора обозначается буквой "М".



Проследим эту связь на примере стихотворения Хьюза "Детская проделка". Здесь в сфере действительности мы имеем достоверный факт взаимного влечения мужчины и женщины; сфере поэтического вымысла - придуманный автором акт расчленения Вороном земляного червя на две половины, помещение этих половинок в тела Адама и Евы и их тяга к воссоединению. Схематично образ, рожденный метафорой, соотношение реального и вымышленного можно представить так:

- в точке А - душевная боль, страдания человека;
- в точке А<sub>1</sub> - физическая боль червя;
- в отрезке, их соединяющем, метафора "O it was painful".

Слово *rainful* употреблено и в прямом, и в переносном, метафорическом, смысле (отрезок АА<sub>1</sub>, включает в себя и точку А, и точку А<sub>1</sub>). Это означает, что читатель, следуя от вымышленного события по пути метафоры, может выйти на событие реальное или, в более широком масштабе, имея книгу мифов, он может получить наглядное представление о действительности, как ее понимает автор.

Хьюз широко использует две разновидности метафоры, олицетворение и овеществление. В стихотворении "Песня совы" природа наделяется глубинными качествами живого, каждая часть ее имеет душу:

And the stars dropped their pretence  
 The air gave up appearances  
 Water went deliberately numb  
 The rock surrendered its last hope .

Человек же, изображенный в "Сказке на ночь", напротив, лишен этой "искры божественного огня":

Somehow his arms were just bits of stick  
 Somehow his guts were an old watch-chain

Somehow his feet were two old postcards

Мы читаем об этом человеке удивительные, но такие узнаваемые вещи. Он не слишком хорошо видит, кое-как слышит, почти не умеет думать. Его познания о мире фрагментарны. Этот человек всегда упускает время и так и остается "грудой кусков под одеялом" ("a pile of pieces under a blanket). Так метафорически автор передает нам свою идею о том, что в современном мире человек и природа противостоят друг другу. Дух стихийного, естественное начало находятся в жесткой оппозиции к рациональному началу и духу искусственного, как живое и мертвое. Ворон олицетворяет собой силы природы, поэтому камень, упавший на его ногу, пускает корни, как прорастает зерно, которое уронили в землю ("Эдипов комплекс Ворона"). Человек же, воплощающий могущество разума, несет в себе потенциал разрушения, и в чреве женщины – «тикающая бомба будущего» (Фрагмент античной таблички»).

В стихотворении "Ворон отправляется на охоту" изображен процесс литературного творчества, где действуют трое: Автор (писатель), Слово (инструмент творца) и Мир, как объект, на который направлены усилия автора. Автор - это Ворон, который ведет себя как человек, пытающийся "ухватить" некий фрагмент жизни (Мира), представленный в образе зайца, постоянно ускользающего от Ворона и меняющего свои обличья; слова же описываются как собаки, помогающие охотнику.

Crow Decided to try words....

He pointed out the hare and away went the words Resounding

Crow was Crow without fail, but what is a hare?

It converted itself to a concrete bunker.

The words circled protesting, resounding.

Crow turned the words into bombs - they blasted the bunker

The bits of bunker flew up - a flock of starlings.

Спроецированный таким образом с плоскости Мира на плоскость Мифа процесс творчества дает картину, рисующую процесс охоты. Схема работы метафоры имеет в данном случае следующий вид:

в точке А - человек, занимающийся литературным творчеством;

в точке  $A_1$  - Ворон-охотник;  
в отрезке  $AA_1$ , - метафора "He pointed out the hare";  
в точке  $B$  - слово на службе у автора;  
в точке  $B$ , - слова-собаки, помощники охотника;  
в отрезке  $BB_1$ , - метафора "Clear eyed, resounding, well-trained, with strong teeth";  
в точке  $C$  - часть мира, которую творческая личность стремится постичь (идея, переживание, событие);  
в точке  $C_1$ , - заяц, т.е. "дичь";  
в отрезке  $CC_1$  - метафора "It converted itself into a concrete bunker".

Так видит этот процесс Тед Хьюз. Мир ускользает от творца слова, точно заяц от Ворона, оставляя его страсть вечно неудовлетворенной. Даже сила разума, воплощенная в языке, не помогает человеку в этом.

Когнитивная теория метафоры не только приоткрывает покров тайны, окутывающий творчество, но и отчасти объясняет, как работает механизм сотворчества. Образ, возникающий при этом в мировосприятии читателя, где все индивидуально и одни ассоциации вызывают другие, снова проецируется на новые плоскости нашего понимания. Так метафора вовлекает читателя в том или ином виде в процесс творчества, рождается феномен сотворчества.

#### *Примечания*

1. Donald C. Freeman. 'According to my bond': Ring Lear and re-cognition // The Stylistics Reader: From Roman Jakobson to the Present. - London, New York, Sydney, Auckland, 1996. - P. 280.
2. В.Н. Телия. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция // Метафора в поэтическом тексте. - М.:Наука, 1988. - С. 96.
3. П. Рикер. Живая метафор а//Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. -С.416.
4. М. Блэк. Метафора // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С. 167.

*Е.А. Пугачева, Е.С. Гриценко*

## **ЛЕКСИЧЕСКИЕ ИНДИКАТОРЫ СМЫСЛОВЫХ ДОМИНАНТ В ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ НОВЕЛЛАХ Э.ПО**

(Статья опубликована в сборнике «Теория и практика германских и романских языков: Материалы II Всероссийской научной конференции». Часть I. – Ульяновск 2001. С. 29 – 31).

Художественное произведение представляет собой систему взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов. Раскрытие их смысловой значимости возможно лишь при рассмотрении высказывания как неразрывного единства формы и содержания. Форма и содержание обуславливают двойственную природу литературного произведения: эстетическую, с одной стороны, и языковую - с другой. У каждого писателя существует свой индивидуальный "набор" экспрессивных средств, необходимый для достижения желаемого эффекта. Символика каждого произведения обусловлена художественной и нравственной личностью автора, его неповторимого образного мира.

В психологических новеллах Э.По большое внимание уделено выбору лексики: для По это средство достижения основной цели - единства впечатления. Именные и глагольные лексемы представлены примерно в соотношении три к одному. Столь очевидный сдвиг в сторону номинативности связан с постоянным введением в повествование всевозможных описательных зарисовок- пейзажей, портретов, а также с отсутствием практических действий героев. Персонажи По предпочитают созерцать, а не действовать, в связи с чем наиболее широко представлена группа глаголов, характеризующих психофизическое состояние персонажей: *to die, to excite, to appall, to exist, to faint, to suffer, to hesitate, to awe* и т.п. У По есть также свои предпочтения в семантической сфере; концентрируя внимание на психологических переживаниях человека, он использует определенные смысловые группы, наиболее ярко подчеркивающие эмоциональное напряжение.

В психологических новеллах По можно выделить ряд смысловых доминант, которые отражают темы, преобладающие в творчестве автора. Наиболее характерными являются следующие семантические поля:

- Поле мрака и ужаса (наиболее частотное) - *spasmodic, awe, wo, monstrosities, to groan in anguish, torture, evil, fear, anomalous, abhorrence, phantasm, aghast'*,

- Поле смерти - *morbid, charnel, hue of the grave, funeral pall, the shadow of a shade, sarcophagi, agony, dissolution, ceremonies, cadaverousness, entombment*;
- Поле болезни *malady, sickness, cure, disorder, deficiency, remedy, sufferance, pallid, ill*;
- Поле света - *radiant, Luminous, shone, blazed,, radiance, effulgence, glow*;
- Поле радости - *triumph, delight, splendour, glamour, glorious*.

Наибольшая частотность лексем, принадлежащих полям ужаса и смерти, отражает восприятие героями окружающего мира и происходящих с ними событий. Поле болезни примыкает к полю смерти, так как у По излечимых болезней не бывает, и к тому же отражает не столько физическое, сколько психическое расстройство. Лексемы света разделяются на два типа: *radiance, lambent, luminous* относятся к типу чистого, непорочного света, в то время как *blazed, lustre, glow* к типу неестественного потустороннего света. Поле радости выступает в основном контрастом к первым двум полям: переход от света к мраку, от белого к черному у По осуществляется внезапно, а иногда эти два цвета соседствуют не смешиваясь, подобно инь-яну.

Художественная речь Э. По изобилует эпитетами; в его произведениях практически нет существительных, которые не сопровождались бы ими. Эпитетам в художественном субъязыке По свойственны две характерных особенности. Во-первых, они многократно повторяются, причем с определенными существительными: *unutterable horror (woe); melancholy eyes (view); disordered fancy (imagination)*. Подобная избирательная последовательность подчеркивает и усиливает впечатление, создаваемое описанием. Во-вторых, все эпитеты у По имеют либо положительную или отрицательную коннотацию, вследствие чего описание нередко становится гиперболизированным. Так, в портрете Лигейи все идеально - *marble hand, skin rivaling the purest ivory, harmoniously curved nostrils, jetty lashes of great length, thrilling and enthralling eloquence of her low musical language, sweet mouth* - и это наводит на мысль, что описание отражает восхищение рассказчика своей возлюбленной, а не реальные факты. Другая крайность - пейзаж, открывающий новеллу "Падение дома Ашеров", где

использованы исключительно эпитеты с отрицательной коннотацией - *dull, dark, and soundless day, clouds hung oppressively low; singularly dreary track, melancholy House; insufferable gloom, bleak walls; vacant eye-like windows, decayed trees*. Подобное описание угнетает и создает мрачный настрой с первых страниц.

В новеллах По предпочтение отдается двум типам эпитетов. **Метафорические эпитеты** (*jetty eyelashes, luxurious smoothness, marble hand, sullen waters, melancholy House, lurid tarn* и др.) подчеркивают эмоциональное отношение автора к описываемым предметам и создают целостную картину описания, будь то безупречная красота Лигейи или гнетущий пейзаж дома Ашеров и его окрестностей. Метафоры у По разнообразны - во многих перенос основан на сходстве цвета (см. ниже). В описании дома Ашеров метафора носит характер олицетворения, приписывая пейзажу и дому психологические качества живого существа. В портретных описаниях основой переноса является восприятие автора: тактильное (*wild gossamer texture*); звуковое (*hollow-sounding enunciation*); визуальное (*radiant palace*).

**Цветовые эпитеты**, включающие как переносные, так и прямые наименования, можно подразделить на несколько групп, за каждой из которых стоит определенное понятие или образ.

Группа черно-белого и красного цветов символизирует смерть во всех ее проявлениях (тьма-чернота, мертвенная бледность и цвет крови):

- портрет Лигейи, красота которой мертвенна - *ivory skin, raven-black tresses, pale fingers became of the transparent hue of the grave*;
- Победителя-Червя - *blood-red thing*;
- потустороннюю жидкость, после которой умирает Леди Ровена - *ruby-colored fluid*;
- пейзаж дома Ашеров и сам дом - *white trunks of decayed trees, black tarn, black oaken floor, encrimsoned light, blood-red moon*;
- портрет самого Ашера - *cadaverousness of complexion, pallid lips, ghostly pallor of the skin*;
- изображение замка с привидениями - *red-litten windows, pale door*.

- Маску Красной Смерти и комнату, в которой она появляется - a deep blood color, a gigantic clock of ebony, black chamber, scarlet horror, white habiliments of the grave.

Группа серых тонов символизирует упадок и создает гнетущее впечатление в описании вступительного пейзажа в "Падении дома Ашеров" - gray sedge, gray wall, leaden-hued vapour, discoloration of ages.

Все остальные цвета используются для создания контраста с вышеуказанными группами и символизируют жизнь.

Многообразие образных эпитетов является одной из самых характерных черт творчества Э. По.

*Н. М. Гатаулина, Е. С. Гриценко*

## **СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ТАВТОЛОГИИ**

(статья депонирована в ИНИОН РАН, 1999)

Предметом рассмотрения в данной статье стало явление тавтологии. Если традиционно, в быту, тавтология понимается как ненужное повторение мысли, идеи, неоправданная избыточность и т.п., то в современной лингвистике этот термин используется в гораздо более широком значении. Исследователи пишут об «экспрессивной тавтологии», «скрытой тавтологии», «псевдо-тавтологии» и т.п., имея в виду намеренное использование тавтологии с целью достижения определенного стилистического эффекта.

Понятие тавтологии существенно расширилось и в плане охвата уровней языковой структуры. В сфере тавтологического повтора оказывается вовлеченным не только повторение единиц смысла (лексем), но и синтаксических единиц. Так, Ю.М. Скребнев в качестве особого стилистического приема (точнее группы приемов) выделяет «синтаксическую тавтологию», к которой относит пролепс, конструкции с предваряющим *it* и некоторые другие синтаксические стилистические приемы. Очевидно, что в данном случае произошло расширение как самого понятия тавтологии, так и значения соответствующего термина.

Рассмотрим подробнее лингвистический статус тавтологии и стилистические возможности данного языкового явления.

Если исходить из этимологии термина (*tauto logos* – «то же самое слово»), то тавтологией следует считать повторение слов, однородных по звуковому составу и значению. Именно так трактуется данное понятие в большинстве лингвистических словарей и справочников; в качестве примеров тавтологии здесь приводятся выражения типа «масло-масляное», «день-деньской», «шутки-шутить», «лежмя лежать» и т.п. В специальной литературе повторение однокоренных слов имеет также другое название – «парегменон» (*figura etimologica*) – и зачастую рассматривается как «усиленная, крайняя форма плеоназма»<sup>1</sup>.

В современной стилистике явление тавтологии понимается шире, как повторение слов и выражений, имеющих один смысл. В.В. Виноградов называет тавтологией «содержательную избыточность высказывания, проявляющуюся в смысловом дублировании целого или его части»<sup>2</sup>.

Как видим, в первом случае за основу при определении понятия тавтологии берется форма, то есть критерием служит тождественность материального состава высказывания. Во втором случае привлекается смысловой критерий, то есть за основу берется не форма (точнее, не только форма), но и содержание.

Таким образом, в плане выражения тавтология может быть явной и скрытой. Явная (лексическая тавтология) выражается в повторении тех же или близких по содержанию слов; скрытая (пропозициональная) тавтология может проявляться в смысловой тождественности субъекта и предиката предложения.

По-разному трактуется явление тавтологии и с точки зрения прагматики. По мнению одних лингвистов, тавтология – это повтор, который ничего к содержанию высказывания не добавляет. Так, Ш. Балли пишет: «Мысль может повторяться или, вернее варьироваться в самых различных формах. Иногда это близкие по значению слова и обороты, соседствующие внутри одной фразы, а иногда и целый фразы. Эти повторяющиеся выражения никогда не равны друг другу, что вполне естественно, ибо в противном случае результатом этого

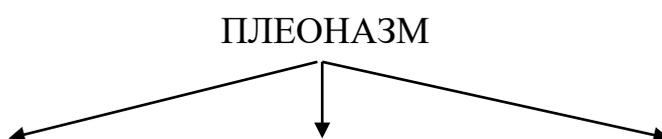
являлась бы небрежность, тавтология, ненужный плеоназм»<sup>3</sup>. Очевидно, что для Ш. Балли тавтология – это нечто избыточное, ненужное. По мнению других исследователей, речь должна идти о двух типах информации: тавтология ничего не добавляет только к логическому содержанию сообщения (к информации первого типа), второй же тип информации (стилистическое содержание высказывания) тавтология передает достаточно эффективно<sup>4</sup>.

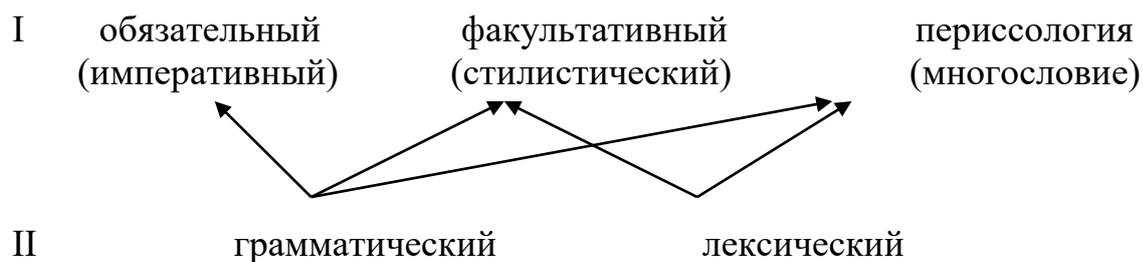
В специальной литературе тавтология часто соотносится с понятием плеоназма, поэтому необходимо остановиться несколько подробнее на данном языковом явлении.

Многими исследователями плеоназм трактуется достаточно узко, как пространное выражение того, что может быть выражено короче. При таком понимании плеоназм вполне может быть соотнесен с явлением периссологии и типичен для разговорной сферы, где он служит одной из форм проявления естественной избыточности речи.

При широком понимании, плеоназм определяется как избыточность выразительных средств, используемых для передачи лексического и грамматического смысла высказывания. Он может проявляться в повторении или синонимическом дублировании лексем и грамматических форм и быть обязательным (обусловленным системой или языковой нормой) или факультативным/стилистическим (обусловленным экспрессивными целями высказывания). Плеонастические эпитеты и сравнения широко представлены в языке устной народной поэзии («грусть-тоска», «путь-дорога», нежданно-негаданно, и т.п.).

Нижеследующая схема, составленная на основе анализа различных точек зрения и подходов, отображает типы плеоназма в зависимости от его природы (I) или формы, в которой он реализуется (II).





Таким образом, при определенной смежности анализируемых явлений, понятие плеоназма представляется более широким, чем понятие тавтологии. То, что исследователи относят к обязательному грамматическому плеоназму, тавтологией не является; в остальном же данные понятия можно считать совпадающими, а соответствующие термины синонимичными.

В процессе языковой коммуникации говорящий неизменно получает возможность замещения некоторого уже упоминавшегося языкового элемента каким-то другим знаком, способным передать приблизительно ту же самую информацию, существенную в данных контекстно-ситуативных условиях. Подобная субституируемость языковых единиц при их совместной встречаемости в речевой цепи лежит в основе многих явлений синтаксиса, объединенных в рамках реитерации или воспроизведения в речевой цепи в неизменном или преобразованном виде сегментов, имеющих тождественную предметную отнесенность. Данное явление было подробно проанализировано в диссертационном исследовании Б.П. Грибковой<sup>5</sup>.

Очевидно, что при наличии определенной смежности между явлениями реитерации (как любого повтора) и тавтологии (как специфической разновидности повтора) эти понятия пересекаются лишь частично. Явление реитерации значительно шире тавтологии. Например, конструкции с контекстуально обусловленной эквивалентной реитерацией, в которых нет отношений семантического тождества между реитеративами (контекстуально-синонимический, метафорический, метонимический, перифрастический повторы) не являются тавтологическими, так как контекстуальная эквивалентность

единиц далеких по значению в рамках реитеративных конструкций обусловлена их кореферентностью и позволяет им выполнять наряду с основной (интенсифицирующей) широкий спектр других функций, от экспликации (уточнения) до квалификации (оценки).

Значительно ближе к тавтологическому повтору конструкции с кореференциальной реитерацией, в которых наблюдаются отношения семантического тождества. При этом чем меньше семантическое расстояние (семантический остаток) между реитеративами, тем ближе такой повтор к тавтологическому. Максимально к тавтологическому повтору приближаются конструкции с изонимической реитерацией (термин Б.П. Грибковой), основанной на отношениях абсолютного тождества между реитеративами (повтор дословный и корневой). Функция изонимической реитерации сводится к эмфатическому выделению дублируемого содержания, экспрессивной и эмоциональной окраске высказывания. Ср: *New scum, of course, has risen to take place of the old, but the oldest scum, the thickest scum, and the scummiest scum has come from across the ocean*" (E. Hemingway).

Вместе с тем отождествлять изонимическую реитерацию (или то, что в стилистике именуют простым повтором) с тавтологией вряд ли целесообразно. У этих двух явлений свои «ниши» в системе языка, и, несмотря на очевидную смежность, кореферентными они не являются. Можно сказать, что термин «тавтология» прагматически ориентирован: основным, определяющим признаком тавтологии является бесполезность, ненужность повторения какого-то содержания. Термин «повтор» чужд прагматике, он отражает формальную сущность соответствующего явления, то есть тот факт, что определенный сегмент повторно воспроизведен в речи. Импликация ненужности здесь не присутствует.

При определении понятия тавтологии, как уже отмечалось, за основу берется не только формальный, но и содержательный аспект: тавтология трактуется не только с позиций изонимии (лексемной близости), но и изосемии (смысловой повтор). Исходя из этого, к тавтологическому повтору, на первый взгляд, можно было бы отнести также конструкции с отношениями

семантического тождества, не имеющие в своем составе материально тождественных элементов, в частности, синонимический повтор. Тем более, что как в отечественной, так и в зарубежной литературе имеются упоминания о «тавтологической, тривиальной синонимии», вызванной вербальной несостоятельностью говорящего и «экспрессивной синонимической тавтологии»<sup>6</sup>.

Если между синонимами, входящими в реитеративные конструкции, имеется семантическое расстояние (семантический остаток), то они способны выполнять функцию уточнения: реитератив несет новую, дополнительную информацию о референте. Ср.: *Joe was a mild, good-natured, sweet-tempered, easy-going foolish dear fellow (Dickens)*. Здесь речь вряд ли может идти о тавтологическом повторе. Однако исследователи отмечают, что повышенная эмоциональность, неофициальность разговорной речи оказывает нивелирующее влияние на семантические различия синонимов, приводит к нейтрализации различий между ними. Тем самым функция синонимов преобразуется из уточняющей, изобразительной в усиливающую, интенсифицирующую. Такая экспрессивность реализуется при помощи конструкций, который могут состоять из практически равноценных в смысловом и стилистическом отношении элементов. Синонимический повтор приближается здесь к тавтологическому, и все же не сливается с ним ввиду отсутствия смысловой тождественности реитеративов: “... *Chance was the finest, nicest, sweetest boy in St. Cloud.*” (Williams).

Синонимические вариации, реализующие функцию замещения, тоже вряд ли можно отнести к тавтологии в силу по крайней мере двух причин.

Во-первых, и здесь есть семантический остаток. Даже там, где он стремится к нулю (например, при употреблении аллонимов), он все-таки есть.

Кроме того, стилистической функцией данного вида повтора традиционно считается стремление избежать монотонного повторения одних и тех же лексических единиц, то есть по сути стремление избежать изонимии, другими словами, тавтологии в узком понимании данного слова. Было бы

абсурдным относить к сфере тавтологии прием, направленный на то, чтобы избежать тавтологии.

Очевидно, анализируя понятие тавтологии и определяя статус данного явления, помимо уже введенных критериев формальной и смысловой тождественности целесообразно ввести критерий стилистической интенции (намерения говорящего). Таким образом, тавтология будет иметь место (а) при ненамеренном употреблении тождественных в смысловом или формальном плане единиц (традиционное понимание тавтологии, тавтология в узком смысле) и (б) при намеренном употреблении тождественных или близких по смыслу или форме единиц. В последнем случае следует учитывать характер этого намерения.

Если, как в случае синонимического повтора, стилистическая интенция говорящего прямо противоположна тавтологии, то есть говорящий использует близкие по смыслу единицы с целью избежать тавтологии (заменители) или дополнить информацию (уточнители), то такой повтор не является тавтологическим. Когда же говорящий намеренно добивается тавтологического или псевдо-тавтологического эффекта (ср.: *enough is enough, business is business*), правомерно говорить о стилистическом использовании тавтологии, так как несмотря на смысловую нетождественность повторяемых единиц, их формальная тождественность обыгрывается намеренно.

Таким образом, можно говорить, с одной стороны, о собственно тавтологии как лингвистическом явлении, обладающем определенным статусом в системе языка, а с другой стороны, о тавтологии как стилистическом приеме, точнее о стилистических приемах, построенных на эффекте тавтологии. Стилистическое использование тавтологии относится преимущественно к сфере семантики и синтаксиса. Наиболее полно и системно оно отражено в работах Ю.М. Скребнева<sup>7</sup>.

Семантическая тавтология представлена двумя разновидностями. Иллюстрацией первой могут служить многие поговорки и крылатые фразы, основанные на лексической тождественности темы и ремы высказывания: «на войне как на войне», «приказ есть приказ», или известная строчка Р. Киплинга «*For East is East, and West is West...*». Предложения этого типа, на

первый взгляд, лишены всякой информативности. Однако при более пристальном рассмотрении становится очевидным, что считать подобные выражения лишенными смысла ни в коем случае нельзя. Выполняя функцию темы, рекуррентная лексема выступает как дейктический элемент; в позиции ремы она становится информативной в силу заключенных в ней импликаций и не требует дальнейших пояснений. Ср.: *A joke is a joke* (Parker). Предполагается, что собеседник знает, что имплицитно подразумевает понятие *joke*. При лексической тождественности налицо расхождение в семантическом объеме понятий, поэтому данное явление целесообразно назвать «псевдо-тавтологией» (ср. термин Ю.М. Скребнева «*tautology pretended*»).

Полной противоположностью являются высказывания, которые по-разному выражают одно и то же содержание. Лексическое наполнение при этом может быть совершенно различным и, более того, намеренно завуалированным. Это своего рода скрытая тавтология или, по Скребневу, *tautology disguised*: *Make yourself an honest man and then you may be sure there is one rascal less in the world* (Carlyle). Очевидно, что новизна мысли здесь только кажущаяся; вторая часть высказывания - это всего лишь перифраз предыдущей мысли.

Несмотря на различие описываемых явлений (повторение идентичных форм, обладающих разным значением vs выражение идентичного значения посредством разных форм), оба они обладают очевидным сходством, поскольку построены по принципу тавтологии.

Понятие синтаксической тавтологии было введено в лингвистический обиход Ю.М. Скребневым для обозначения группы стилистических приемов, сущность которых состоит в достижении экспрессивного эффекта путем повторения определенных синтаксических элементов высказывания. К ней можно отнести несколько явлений. Рассмотрим их подробнее.

Пролепс определяется в стилистике как повторение члена предложения (обычно подлежащего), выраженного существительным в форме местоимения. Стилистическая функция этой конструкции состоит в эмфатическом подчеркивании предмета речи: существительное, отделенное от последующей части предложения безударным местоимением, как

бы обособляется. Употребление тавтологического подлежащего – характерная черта просторечия и поэтому используется в художественной литературе для речевой характеристики действующих лиц. Ср.: “The Widow Douglas, she took me for her son, and allowed she would civilize me...” (Twain). Тавтологическое подлежащее часто встречается в фольклоре, например, в детских рифмовках (“Little Miss Muffet, she sat on a tuffet...”), а также в стихотворениях, написанных в форме народных баллад: «The scipper, he blew a whiff from his pipe, And a scornful laugh laughed he.” (Longfellow).

Иногда синтаксическая тавтология выступает в форме прямо противоположной рассмотренной – как повторение члена предложения, выраженного местоимением в виде уточнения. Иногда данный вид повтора отождествляют с пролепсом. Так, Б.П. Грибкова относит конструкции типа “She was sort of cute, the blond one” к собственно пролептическим, основанным на механизме катафоры (антиципации, предвосхищения предмета сообщения). В стилистике данный прием чаще называют парцелляцией. Ср.: «She has developed power, this woman – this wife of his” (Galsworthy). Стилистическое значение таких конструкций состоит в подчеркивании всей предидицируемой части, в усилении ее смысловой весомости.

Характерная для английского синтаксиса разновидность синтаксической тавтологии основана на известной тенденции английского языка к употреблению глаголов заменителей. Речь идет о конструкциях, в которых синтаксическая структура предложения повторяется в схематизированном виде: “I know what the like of you are, I do.” (Shaw) Употребление таких повторов осуждается в нормативных грамматиках, как черта свойственная просторечию. Однако отнюдь не всегда они являются таковыми. Часто тавтологические конструкции данного типа служат признаком эмоциональной речи; обычно они употребляются в обиходно-бытовой сфере, где чувства говорящего не сдерживаются рамками официальности.

Широкое распространение в английском языке имеет прием эмфатического подчеркивания одного из членов предложения путем превращения его в предикатив главного предложения с формальным подлежащим *it*. При этом в качестве придаточного

оформляется вся остальная часть предложения, член которого выделяется таким образом. Таким способом может быть выделено подлежащее, дополнение или обстоятельство. Данная разновидность синтаксической тавтологии именуется эмфатическим выделением ремы. Ср: “It was a country cousin that Harris took in.” (Jerome K. Jerome). Как видим, синтаксическая избыточность тавтологического характера используется, как правило, с целью усиления, эмфазы.

*Таким образом, эффект тавтологии может лежать в основе создания широкой гаммы дополнительных стилистических смыслов – от эмфатического подчеркивания до комических коннотаций.*

### **Примечания**

1. См. статью «Тавтология» в Большой советской энциклопедии. Т.20, с.28.
2. См. статью “Тавтология” в Лингвистическом энциклопедическом словаре. – М.: С.501.
3. Ш. Балли. Французская стилистика. – М.,1961, С. 125.
4. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка: Стилистика декодирования. – Л.: Просвещение, 1981. С. 187.
5. Грибкова Б.П. Лексико-грамматическая реитерация в английской разговорной речи: Дисс. ... канд. филол. наук. – Горький, 1987 Советская энциклопедия, 1990..
6. См. Nozek J. Pause and repetition in Modern Colloquial English: Prague Studies in English. - Prague, 1969. P.48.
7. Y.M. Skrebnev. Fundamentals of English Stylistics. – М.: Высшая школа, 1994.

*И. Бормотова*

## **ТИПОЛОГИЯ ЭПИТЕТА**

(фрагмент дипломной работы «Эпитеты в романе Дэвида Дрейка «Странники и любовники», Набережночелнинский филиал НГЛУ, заочное отделение, 1999)

В современной лингвистике эпитеты рассматриваются с нескольких точек зрения: с точки зрения их семантики, структуры, расположения в контексте и с точки зрения их функционирования в разных жанрах (в данной работе эта точка зрения не рассматривается). В разные годы проблема ТИПОЛОГИИ эпитета рассматривались в трудах: А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, Д.В. Томашевского, И.В.

Арнольд, И.Р. Гальперина, О.С. Ахмановой, Ю.М. Скребнева, В.А. Кухаренко и многих других лингвистов.

Классификация А.Н. Веселовского основана только на семантическом принципе. Он делит эпитеты на четыре группы: **тавтологические, пояснительные, метафорические и синкретические** (Веселовский, 1940:73-75).

Под **тавтологическим** эпитетом понимается семантически согласованный эпитет, указывающий на необходимый для данного предмета признак. Например: fair sun, wide sea, soft pillow, green wood.

**Пояснительные** эпитеты указывают на какую-нибудь важную, значительную черту определяемого предмета, принадлежащую именно ему, а не всему классу предметов к которому он принадлежит: Например: a grand style, the pale moon, horror-widened eyes. По содержанию пояснительные эпитеты очень разнообразны: в них отразились переживания народа, элементы местной истории, культуры, вкусовые пристрастия. Например, цвет волос - этнический признак. Так в средневековой поэзии Запада культовый цвет волос девушки – золотистый. Золотистые волосы – атрибут англосаксонской идеала женской красоты. Например: Till the yellow-haired young Eulalie became my blushing bride.

В **метафорическом** эпитете обязательно двуплановость, указание сходства и несходства. В основе – простейший параллелизм – анимизм и персонификация. По мнению Веселовского, возможно выделение двух подвидов этих эпитетов: **анимистический метафорический** эпитет, когда неодушевленному предмету приписываются свойства живого существа: an angry sea, the howling storm, the exhausted wind, и **антропоморфные метафорические** эпитеты, приписывающие человеческие свойства и действия животному или предмету: laughing valleys, shushing spray; The great chandelario swung crazily.

Возникновение **синкретических** эпитетов связано со слитностью, нерасчлененностью наших чувственных восприятий при познании окружающего нас мира: «пестрая тревога», «розовый стыд», «зеленый шум». А.П. Квятковский называл такие эпитеты «цветными» (Квятковский, 1966: 103).

И.В. Арнольд, классифицируя эпитеты с семантической точки зрения, обращается к народной поэзии, где, по ее словам, «теория и терминология эпитета наиболее разработаны» (Арнольд, 1999: 73-79). Так фольклористы пользуются термином «**постоянный эпитет**», определяя им одну из ведущих особенностей образности устного народного творчества. Такие эпитеты были средством типизации: green wood, bonnie ship, fair England, my true love. В данном случае связь между предметом и признаком настолько сильная, что ее можно рассматривать как единое целое, которая не теряет своей поэтичности. В свою очередь **постоянные** эпитеты, по мнению Арнольда, делятся на **тавтологические** (fair sun, wide sea, soft pillow), **оценочные** (bonnie boat, my true love, proud porter, false steward) и **описательные** (silk napkin, silver cups, long tables). Ссылаясь также на упомянутую выше классификацию А.Н. Веселовского, И.В. Арнольд делает вывод, что с семантической точки зрения эпитеты можно разделить на две большие группы: **группа без нарушений семантического согласования**; и **группа с нарушением семантического согласования**.

Очевидно, что к первой группе относятся все упомянутые выше виды эпитетов, кроме метафорического, который, безусловно, относится ко второй группе, так как именно для метафорического эпитета характерно семантическое рассогласование, а именно: перенос качества одного объекта на другой. Например: an angry sea, laughing valleys, the bashful moon, merciless sea.

Несколько иная семантическая классификация эпитетов у И.А. Гальперина, который выделяет следующие группы (Гальперин, 1971: 152-158): **ассоциированные** эпитеты, указывающие на черту, которая принадлежит предмету, и является, до определенной степени, неотъемлемой в его понятии. Например: dark forest, careful attention, fantastic terror и **неассоциированные** эпитеты, использующиеся для характеристики объекта, придавая ему неожиданную черту (не принадлежащую предмету), которая поражает читателя свежестью и новизной звучания. Например: heart-burning smile, pregnant clouds, voiceless sands, choking water, a tired moustache, a wife-dominated failure. В данном случае значения определений

переносны и имеют значение только в контексте. Они, действительно, звучат странно и необычно, выделяются на общем, часто нейтральном, языковом фоне и оказывают на читателя глубокое эмоциональное воздействие.

Также И.А.Гальперин выделяет **языковые** и **речевые** эпитеты. К языковым эпитетам, он относит традиционные эпитеты, «принадлежащие языку как системе». Предсказуемость таких эпитетов очень велика, так как автор не создает своих собственных, новых, неожиданных эпитетов, а пользуется стереотипными, шаблонными эпитетами (soft voice, sweet girl, said coolly). Речевые же эпитеты «принадлежат языку как орудию речи, а не как системе». Они необычны, свежи, интересны. (ЭСЮЛ, 1988: 392 – 393). Например: exhausted wind, а comfortable woman, the giant of a husband, impatient sea.

Можно заметить, что ассоциированные эпитеты относятся к речевым эпитетам, а неассоциированные эпитеты – к языковым. По мнению И.Р. Гальперина, в настоящее время наблюдается тенденция к устареванию языковых эпитетов, постепенно теряющих свой эмоциональный заряд, и замещение их новыми эпитетами, являющими собой свободные, подчас неожиданные словосочетания. (Гальперин, 1971: 157). Кроме вышеперечисленных видов эпитетов Гальперин выделяет и **постоянные** эпитеты, использующиеся в балладах и народных песнях (my true love, sweet Sir, dark forest),

С точки зрения семантики В.А. Кухаренко выделяет только **переносные** эпитеты (Кухаренко, 1986: 53), основанные на метафоре (Flying Dutchman curse, the iron hate, cold embrace), метонимии (The girl gave a lipstick smile), иронии (She was a charming old lady, with a face like a bucket of mud), гиперболе (She was a giant of a woman. She carried a mammoth red pocket book...).

Г.В. Архипова выделяет **смещенный** эпитет, при котором происходит перенос значения с одного предмета на другой или, другими словами, метонимическая транспозиция. (Архипова, 1984: 19 – 30). Транспозиция состоит, чаще всего, в смещении состояния человека на его поведение и характер. Например: Annexed to the copy of that letter was the original of Dartie's drunken scrawl from the Iseeum Club. Немаловажную роль в смещении играет и **персонификация** (angry wind, soothing and

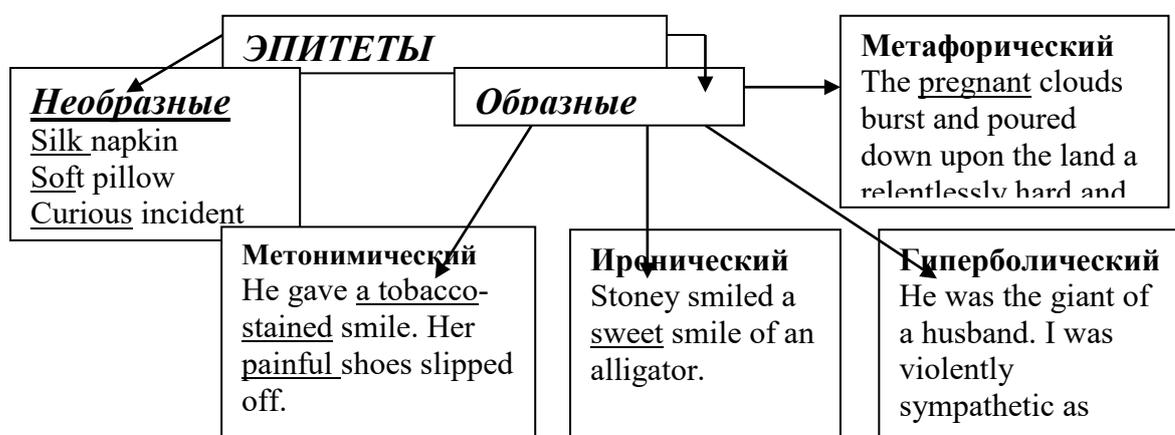
apologetic rain), так как на первый план выдвигается одно из вторичных значений прилагательного, появляющееся в процессе переосмысления переноса значения.

М.Д. Кузнец и Ю.М. Скребнев считают, что существуют эпитеты, которые могут иметь **метафорический** характер, например: Tired Nature's sweet restorer, balmy sleep. О dreamy, gloomy, friendly trees. Авторы отмечают, что эпитет может и не иметь «образной основы, непосредственно выражая эмоционально-оценочное отношение говорящего к предмету: My life is one demd (= damned) horrid grind. «That was the curious incident», remarks Sherlock Holmes. To fulfil this condition was hopelessly out of my power.

Анализируя вышеприведенные классификации, легко заметить, что не все они построены на основе единого критерия, поэтому классы нередко пересекаются. Если сравнить, например, классификационный ряд тавтологических, оценочных и описательных эпитетов, выделяемых И.В. Арнольд как подклассы постоянного эпитета, можно заметить, что оценочные эпитеты могут быть описательными, а описательные – оценочными, тавтологические эпитеты также могут быть описательными и наоборот. Постоянные эпитеты- устойчивые словосочетания, не изменившиеся со времен первоисточника и уходящие корнями в глубь веков. Очевидно, что шелк для салфеток (silk napkin) и серебро для чашек (silver cups) являлись такими же необходимыми признаками как ясность для солнца (fair sun) и широта для моря (wide sea). Люди просто не представляли, что кроме длинных столов (long tables), за которыми, например, собиралась вся дружина, могут быть короткие. Можно предположить, что данные эпитеты являются тавтологическими. Кроме того, признаки тавтологических эпитетов «green» в (green wood) и «soft» в (soft pillow) являются описательными. Таким образом, очень трудно провести границу между оценочными, описательными или необходимыми (тавтологическими) признаками. Нарушен один из главных принципов – принцип не пересекаемости классов, поэтому деление постоянных эпитетов на подклассы тавтологических,

оценочных и описательных эпитетов представляется не совсем логичным.

Из приведенных примеров видно, что все эпитеты с точки зрения их семантики можно разделить на две большие группы: **образные**, основанные на метафоре и других фигурах замещения (метонимии, гиперболе, иронии), и **необразные**, то есть слова с прямым значением. Систематизировав и обобщив существующие классификации, можно предложить следующую таблицу, в которой наглядно представлена типология эпитетов с точки зрения их семантики:



В последнее время все больше внимания уделяется характеристике эпитета с точки зрения его структуры и положения в контексте.

И.В. Арнольд выделяет **однословный** эпитет, стоящий как в препозиции, так и в постпозиции. (Арнольд, 1990: 76). Однако, если эпитет стоит в постпозиции, то его выразительность повышается. Автор как бы акцентирует на нем наше внимание. Они «эстетически действенны и эмоционально окрашены». Например: with paper peeling and chairs tottering; and the eyes watchful, waiting, indifferent. Выразительность эпитета также повышается, если один предмет характеризуется целой цепочкой эпитетов, стоящих как в препозиции, так и в постпозиции. Например: and then in a nice, old-fashioned, lady-like, maiden-lady way she blushed.

Следующий вид – **смещенный** эпитет, «синтаксические связи которого не совпадают с семантическими связями, так что по смыслу он относится не к тому слову, с которым связан

синтаксически». (Арнольд, 1990: 78). Например: I will make a palace fit for you and me of green days in forest and blue days at sea. Читатель, декодируя смысл, получает: days in green forest, days at blue seas.

Легко заметить, что основным фактором повышения экспрессивности данного вида эпитета и выделения его и отдельную группу является необычность его сочетания или позиционная особенность. Для смещенного же эпитета характерно смещение значения с одного предмета на другой и выделение его вторичного значения, или смещение значения целого на его части. Такой вид эпитета рассматривается с точки зрения его семантики, так как происходит переосмысление переноса значения слова. В приведенных выше примерах такого переосмысления не происходит, так как для декодирования смысла достаточно лишь восстановить логические нормы подчинения. Поэтому можно считать употребление И.В. Арнольд термина «смещенный» для данного вида эпитета не совсем удачным. Возможно отнесение его к инвертированным или синтаксическим эпитетам.

В современном английском языке также можно увеличить выразительность эпитета за счет создания окказионального словосочетания или предложения, оформленного графически, интонационно и синтаксически как одно слово. Тенденция втиснуть в одну лингвистическую единицу как можно больше информации привело к созданию **фразового** эпитета, очень выразительного, образного и эмоционального в силу своей необычности. Например: I am-not-that-kind-of-girl look. It has a just-out-of-grandmother\*s-attick look.

Наконец, все больше распространение получает так называемый **инвертированный** эпитет: (a hell of a mess, a devil of a sea, a two-legged ski-rocked of a kid). «Иерархические отношения в нем перераспределены. Смысловым центром является не первое слово словосочетания, а то, которое формально является к нему определением» (Арнольд, 1990: 78).

Однако с точки зрения Л.К. Бобылевой, такой вид эпитета логичнее именовать – «**эпитет – приложение**». Например: (that marmoset of a dog, an amateur of a father). Основной элемент этой «интересной атрибутивной группы» стоит в постпозиции (dog,

father), а приложением является первое существительное (marmoset, amateur). (Бобылева, 1962: 98). Автор замечает, что несмотря на то, что эпитет – приложение – это относительно новый вид, тем не менее, некоторые приложения подобного типа стали в английском языке штампами, например, сочетания со словом «ghost»: (the ghost of a smile, the ghost of an idea, the ghost of warmth, little golden ghost of a piano).

Н.Н. Золина такой вид эпитета называет **синтаксическим** эпитетом с нарушением семантических отношений компонентов и относит его к полуотмеченным структурам. (Золина, 1977: 10). Например: (the long worm of my finger). Она отмечает, что в основе такой структуры лежит метафора (my finger looks like a long worm). То есть семантически такой вид эпитета является образным.

И.А. Гальперин рассматривает эпитеты с точки зрения их композиции и с точки зрения их распределения в тексте. (Гальперин, 1971: 152 – 158). С композиционной точки зрения эпитеты делятся на **простые** (одионые определения), например: (a bright face, my true love, indifferent shoulders), **сложные** (составные), например: (cloud-shapen giant, syph-like figures, bull-like George, heart-burning smile) и **фразовые**, которые, в отличие от простых и составных эпитетов, всегда стоят в препозиции : (It is this-do-it-yourself; go-it-alone attitude. mystery-making, come-hither-but-go-away-again-because-butter-woulden\*t-melt-in-my-mouth expression).

Другой разновидностью эпитета является **инвертированный** эпитет, состоящий из двух существительных, связанных между собой предлогом “of”, например: (the shadow of a smile, a devil of a job, a dog of a fellow, a little Flying Dutchman of a cab). Можно заметить, что большинство инвертированных эпитетов –образные (метафорические). Существительное, определяющее предмет, является метафорой (shadow, devil, dog). Атрибутивные отношения между членами словосочетания показывают, что использованный стилистический прием здесь – эпитет. К инвертированным эпитетам И.А. Гальперин относит и предикативы типа: (Fools that they are. Wicked as he is.), так как они выражают яркую эмоциональную оценку описываемого предмета с помощью частично инвертированной позиции и

усиливающих эту оценку союзов “that, as”. Необходимо заметить, что в других классификациях уже встречался такой вид эпитета, только название его у разных авторов различное.

С точки зрения распределения эпитетов в предложении, Гальперин выделяет два вида: **цепочка** эпитетов (a rosy-cheeked, wholesome, apple-faced, young woman), дающая многостороннюю характеристику описываемого предмета, и **перемещенный** эпитет, описывающий обычно состояние живых людей, но использованный для описания неодушевленных предметов (sleepless pillow, restless pace, whispering shadows) и являющийся метонимическим. Интересно заметить, что Гальперин рассматривает данный вид эпитета с точки зрения его позиции, а не с точки зрения его семантики. Это представляется не вполне логичным. Из приведенных примеров видно, что именно семантика является определяющим фактором для выделения их в отдельную группу, поэтому можно считать классификацию И.А. Гальперина с точки зрения распределения эпитетов в предложении не совсем удачной.

М.Д. Кузнец и Ю.М. Скребнев выделяют **синтаксические** эпитеты, которые бывают двух видов (Кузнец, Скребнев, 1960:17) : **метафорические**(of -phrase), например: (The ghost of a smile appeared on Soames\* face.), и **фразовые** эпитеты, выраженные препозитивным определительным словосочетанием и даже предложением (Carlyle\*s is a wind-in-the-orchard style. A “She will” or “She won\*t”-sort-of-a little person.). Здесь также имеет место некоторая нелогичность, так как под общим названием “синтаксические” выделяется семантический тип – метафорический эпитет. В данном случае также наблюдается смешение критериев.

С точки зрения структуры, В.А. Кухаренко выделяет следующие разновидности эпитетов (Кухаренко, 1986:- 53): **слово– эпитет**, который выражается любой знаменательной частью речи в функции определения или обстоятельства (a dry look, a green sea, angry waves), **двойной эпитет**, снабженный усилением (marvellously radiant smile, pettishiy angry sea), **фразовый эпитет** (a you-know-how-dirty-men-are look), **синтаксический эпитет**, базирующийся на нарушении синтаксических связей между определяемым словом и

определителем (the brute of a boy), предложение – эпитет, выраженный односоставным или неполным предложением, которое выполняет эмотивную функцию (Fool ! Oh, my sweet !). С точки зрения распространения эпитетов в предложении, эпитеты встречаются **одиочные** (a dry look), **парные** (a wonderful and happy summer) и **цепочкой** (a ribald, thundring, insolent, magnificent laugh).

Можно заметить, что классификации эпитетов В.А. Кухаренко с точки зрения их структуры и распределения их в предложении пересекаются, так как однословный (одиочный) эпитет выделяется в обеих классификациях. Это представляется неправильным, так как нарушен принцип непересекаемости классов. Возможно, нет смысла выделять отдельные классификации эпитетов с этих двух точек зрения. Можно объединить их и классифицировать эпитеты, например, с точки зрения их композиции.

Анализируя типологию эпитета, можно заметить, что лингвисты не всегда четко делят семантический и структурный подходы для выделения эпитетов в разные группы, в результате и классификации лишены логичности и часто пересекаются.

*Е. Карцева*

## **КЛАССИФИКАЦИЯ ПЕРИФРАЗА**

(фрагмент дипломной работы «Перифраз в СМИ», Набережночелнинский филиал НГЛУ 1999)

Создание единой универсальной классификации перифрастических наименований не представляется возможным, поскольку перифраз есть явление многоплановое. В данной работе перифраз классифицируется согласно следующим критериям:

- воспроизводимость перифрастических выражений,
- их функционально-стилистическая принадлежность,
- семантические особенности перифраза,
- его употребление в плане речевой этики.

Говоря об *устойчивости перифразистических выражений*, следует отметить, что различают два вида перифраза: *воспроизводимые* обороты и *ситуативные (контекстные)*. К первым относятся общепринятые, общепонятные обороты, которые могут быть условно разделены на фразеологические (крылатые) и устойчивые выражения. Они легко узнаваемы и их значение понятно вне контекста. Иногда их называют стертыми перифразами.

*He is a hard nut to crack (= he is strong/persistent)*

Вторую группу составляют оригинальные, индивидуально-авторские выражения, смысл которых обусловлен конкретным контекстом и может быть непонятен вне этого контекста.

*The hoarse, dull drum (=war) would sleep,  
And Man be happy yet. (Byron)*

Разницу между клише и истинным перифразом составляет степень потери перифразом своей экспрессивной силы. В стертом перифразе практически не ощущается новизна фразы, и он воспринимается как лексический синоним нейтральных слов. Со временем многие из ситуативных перифразов становятся общепринятыми в силу их частой употребляемости. Так многие перифразы, ставшие со временем традиционными появились еще в эпоху феодализма: *the victory lord, the protector of earls, the leader of hosts (= the king), the play of swords (= the battle), the shield-bearer (=warrior)*. Когда-то оригинальные, а в настоящее время стертые, перифразы часто используются в газетном языке.

Выделяя ситуативные, поэтические перифразы в отдельную группу, И.Р. Гальперин считает, что они имеют особую эстетическую ценность, и называет также способы их дешифровки читателем,. (Гальперин, 1971:167-168) Так автор может дать ключ к дешифровке перифраза прямо в тексте, непосредственно рядом с перифразом или в более широком контексте:

*And Harold stands upon the place of skulls,  
The grave of France, the deadly Waterloo. (Byron)*

Или же автор может полагаться на эрудицию читателя, предоставляя ему самому догадываться о значении перифраза:

Of his four sons, only two could be found sufficiently *without the 'e'* (=un aristocratic) to go on making ploughs. (Galsworthy)

Далее классификация перифраза представлена на основе классификации, предложенной Е.С. Гриценко и М.И. Тольковой в статье “Типология перифраза” (2000:34-41)

Теоретической основой **функционально-стилистической классификации** перифраза является научная концепция Ю.М. Скребнева, согласно которой язык следует рассматривать как совокупность субъязыков, каждый из которых обслуживает отдельные речевые сферы, ограниченные по тематике, целям и форме языкового общения. Таким образом, перифраз может принадлежать к **нейтральной, супернейтральной и субнейтральной** сфере языка и функционирует главным образом в языке художественной литературы, в устной публичной и разговорной речи, в публицистике; реже - в научной речи.

Перифразы, принадлежащие к **нейтральной** сфере языка, характеризуются низкой эмоциональной и стилистической окраской и принадлежат скорее к группе логических перифразов или устойчивых словосочетаний: *Have you got something to read?* (= a book) или *in a nutshell* (= in short).

Для перифразов, принадлежащих к **супернейтральной** сфере, характерно наличие в их составе книжной лексики, а также строгого соответствия фонетического звучания, словоупотребления и синтаксического построения нормам национального литературного языка. Обычная область употребления книжно-литературных перифразов – письменная речь.

*Even the intelligent and impassioned reporters of life have maid the county of the rich as unreal as a fairy-tale* (= the writers)

**Книжно-литературные** перифразы употребляются и в устной речи. Естественным является их использование в рамках публичного выступления или разговора в сугубо официальной обстановке. Употребление же книжно-литературных перифразов в условиях неофициального общения свидетельствует о претенциозности отправителя речи, либо об общей иронично-саркастической тональности беседы:

...has Arnold, my dearest and closest friend, *taken complete and utter leave of his senses?* (= *gone mad*)

Особую разновидность книжно-литературных перифразов составляют перифразы **поэтические**. В них присутствует лексика, которая в силу ассоциаций с возвышенными контекстами имеет в своем лексическом значении компонент, который можно назвать стилистической окраской.

*Eagerly I wished the morrow; - vainly I had sought to borrow  
From my books surcease of sorrow... (=consolation)*

В **научной** речи перифразы лишены экспрессии и выступают как термины. Например, *солнечный ветер, двигатель внутреннего сгорания*.

Прием перифраза широко используется и в субъязыке **публицистики**. Публицистическое изложение предназначено для широкого круга читателей или слушателей и посвящено каким-либо общественным или политическим вопросам: событиям политической жизни, явлениям культуры, проблемам морали. Для того, чтобы идеи, составляющие содержание публицистического выступления, могли быть адекватно восприняты читателем или слушателем, изложение должно быть логичным, точным и выразительным (запоминающимся), что достигается, в частности, посредством тщательно продуманного словоупотребления, а также применения различных выразительных и изобразительных средств, среди которых перифраз является одним из ведущих:

Who would have predicted thirty years ago...that an overwhelmingly white electorate in Virginia, **cradle of old Confederacy**, would have made F.Douglas Wilder its governor?

В **субнейтральном** слое английского языка выделяют три слоя сниженных единиц, которые являются маркерами субъязыков, обслуживающих разные коммуникативные сферы в неофициальном общении.

Минимальная степень стилистической сниженности характеризует **разговорный** субъязык, отличительной чертой которого является непременно снижение тональности речи, привлечение разговорной лексики, специфических конструкций.

*That architect-chap, Bosinney.  
He has got a screw loose (= is mad)*

Средняя степень стилистической сниженности отличает **фамильярно-разговорный** субъязык, характерной особенностью которого является сознательное языковое творчество, направленное на достижение определенного стилистического эффекта. Данному языку соответствуют **перифразы-слэнгизмы** и **перифразы-жаргонизмы**.

К первой группе относятся общепонятные и широкоупотребительные выражения, сознательно используемые заменители нейтральных или литературных эквивалентов. Как показал анализ, перифразы-слэнгизмы чаще всего являются фразеологизированными:

*So, I went down to the can and **chewed the rag** with him (= chattered)*

Перифразы-жаргонизмы, в отличие от перифразов-слэнгизмов, ограничены в своем употреблении определенными рамками – возрастными, социальными или профессиональными.

Жаргон джазистов: *to take a lick (= to improvise)*

Морской жаргон: *Hard chuck (= risk)*

В сфере **развязно-грубого** языкового общения используется экспрессивно-аффективный субъязык. Целенаправленный характер эстетического снижения употребляемых единиц проявляется здесь в максимальной степени. Бранные и нецензурные описательные выражения, а также подчеркнуто грубые развернутые обозначения явлений физиологии и анатомии человека составляют группу перифразов-вульгаризмов.

*Don't be **a bastard Jock** (= mean)*

Классификации перифраза в соответствии с его **семантическим значением** может быть представлена как двухуровневая система. В первую очередь перифразы по степени экспрессивности разделяются на **логические** и **образные**, другими словами, они могут строиться на основе логических или образных средств языка. Согласно работам исследователей, посвящённых эмоциональному и рациональному факторам в аксиологических коннотациях (т.е. в эмоционально-оценочном значении слова), выделяется оценка эмоциональная и рациональная, что связано с наличием или отсутствием экспрессивности (Ненашева, 1993:125-127). Согласно такому подходу, к перифразам, имеющим в своей семантике

эмоциональную оценку, будут относиться образные перифразы, а к перифразам, в семантике которых заложена рациональная (неэкспрессивная) оценка – необразные (логические) перифрастические наименования.

*Образные перифразы* основаны на переосмыслении и добавляют к характеризующей номинации элемент субъективной оценки. В зависимости от характера переосмысления здесь можно выделить несколько подклассов. Многие перифразы, главным образом именные сочетания, построены на базе тропов: метафоры (*роза нашей группы*), метонимии (*хорошенькие ножки с красивой головой*), мейозиса (*от горшка 2 вершка*), иронии (*самый пунктуальный об опоздавшем*) и т.д.

Метафорический перифраз основывается на сходстве тех или иных существенных признаков двух объектов. Его цель – не простое название предмета речи, а его экспрессивная характеристика.

*She was the map of misery itself (= looked miserable)*

*Rablais... called a spade something more than a bloody shovel. (=was vulgar).*

Интенсивная эмоциональная оценка действительности, как правило, находит свое отражение в гротескном характере метафорического перифраза.

*He is biting the furniture (= is very excited)*

Метафорический перифраз, служащий средством характеристики внешнего вида, поведения, других качеств объекта, часто имеет зооморфную природу: например, *миниатюрная женщина – “ a sparrow of a woman ”*.

В разговорной речи употребляются в основном стереотипные (фразеологизированные) перифразы, которые, как правило, характеризуются привлечением лексики с конкретной семантикой для создания отвлеченного образа.

*That's the way the cookie crumbles (= that's life)*

**Метонимический перенос** значения основывается на прямой фактической связи двух объектов, их смежности. При этом мысль получает более яркое выражение, ибо сообщаемое понятие обогащается добавочными представлениями:

*Instead he suddenly caught sight of a pair of familiar golden legs and a smoldering head of auburn hair. (=Mrs. Palgrave)*

Психологические мотивы использования метонимического перифраза в разговорной речи могут быть охарактеризованы как следование «принципу экономии умственных усилий». Согласно этому принципу, говорящий не затрудняет себя подбором точного наименования предмета речи, а называет то, что лежит на поверхности сознания и первым возникает в памяти из числа связей и опосредований предмета:

*...keep everybody out except cases that can't walk (= badly wounded)*

Нередко имя того или иного литературного героя или исторической личности, получившее широкую известность, становится для коммуникантов синонимом определенного понятия, связанного с теми или иными качествами данного лица. В данном случае перифраз строится на основе **метафорической антономасии**:

*He is a real Newton! (= very clever)*

Представляют интерес случаи использования имен собственных применительно к неодушевленным предметам, т.е. **перифразы - антономасии метонимического характера**.

*Put your John Hancock on that line (= signature)*

**Иронический перифраз** построен на переносе по контрасту и выступает в разговорной речи чаще всего как средство выражения неудовольствия, возмущения, раздражения.

A good-looker (= a fat woman), a man of too high a character (= a base man)

Еще одной разновидностью образного перифраза является **гиперболический перифраз**, являющийся, пожалуй, самым эффективным средством выражения интенсивности эмоциональной оценки предметов и явлений говорящим.

*All this culture stuff 's very fine... but it's not going to earn you the price of a sausage outside this door (= unprofitable)*

Частое употребление гиперболических выражений в разговорной речи психологически оправдано. Естественной неофициальной речи свойственна тенденция к преувеличению, что объясняется, в частности, отсутствием контроля над формой речи.

Логической и психологической противоположностью гиперболы является **мейозис**. Мотивами употребления

мейотического перифраза в повседневном общении являются стремление к сдержанности оценок, желание смягчить выражение интенсивности отрицательного качества предмета.

*I am not exactly five years old (= grown up)*

**Логические перифразы** (компоненты которых используются в прямом значении) можно разделить на две группы.

Первая группа объединяет описательные выражения, использование которых в речи вытекает из потребности подчеркнуть тот признак характеризуемого явления, который с точки зрения говорящего представляется наиболее важным в данной ситуации. Такие перифразы можно определить как **характеризующие эмфатические перифразы признаковой направленности**.

*He came back with a character that closed the doors of all his family against him (= malicious character)*

Вторую группу логических перифразов составляют выражения, используемые для описательного обозначения предмета речи через частные, иногда случайные его признаки. В значении таких перифразов может присутствовать характеризующе-оценочный компонент, однако значимость характеристики (оценки) предмета речи гораздо менее существенна, чем у перифразов первой группы. В данном случае характеристика является не целью, а средством. Многие перифразы этой группы вообще исключают какую-либо критическую характеристику предметов или явлений, поскольку содержат некую объективную информацию нейтрального плана. В работе М.И. Тольковой (Толькова, 1996) они определены как **ситуативные уточняющие перифразы предметной направленности**.

Мотивы использования ситуативно-уточняющих перифразов могут быть различными. Иногда говорящий не успевает вспомнить точное название предмета или не знает, какой именно предмет ему нужен, и прибегает к помощи описательного оборота. Особенно часто этот вид перифраза используются в быту.

What's **that flowery thing** you've got?

*I saw that **Mister What's-his-name**.*

В плане *речевой этики* анализ языкового материала позволяет выделить две функциональные разновидности перифраза: *перифразы-эвфемизмы* и *перифразы-дисфемизмы*.

Под эвфемистической функцией обычно подразумевают способность языкового выражения смягчать что-либо неприятное или предосудительное. Критерий эвфемистичности – косвенность высказывания, завуалированность формы высказывания.

*Just before Christmas Mrs. Hunter retired to a select Episcopal heaven (= died)*

*I am thinking an unmentionable thing about your mother*

Эвфемистические перифразы, интенсивно используемые в речи, становятся стереотипными: *night women (= prostitutes)*

Разновидностью эвфемистического перифраза являются и тесно с ними связаны *перифразы-табуизмы*, представляющие собой специфическое неязыковое явление, связанное с верой в магическую функцию языка (возможность непосредственного влияния на окружающий мир при помощи языка) и выражающееся в запрете на произношение имен родственников, умерших, вождей, божеств, животных, являющихся предметом охоты. (ЛЭС, 1990:371) Этим можно объяснить происхождение таких устойчивых оборотов-табуизмов, как *хозяин тайги* о медведе, *царь зверей* о льве, употребление *Ваше Величество* и других титулов при обращении к королю и знати, использование обращения *mother-in-law* вместо имени тещи или свекрови и т.п. В современном языке перифразы-табуизмы выражаются в тенденции не говорить прямо о смерти, тяжелой болезни, избегать упоминания о «неприличных» предметах: *to pass away, to be gone (= to die)*.

Эвфемистическим перифразам противопоставлены *перифразы –дисфемизмы*, которые используются для выражения насмешливого, пренебрежительного, враждебного отношения говорящего к предмету речи. Представляется справедливым ограничить пределы распространения перифразов–дисфемизмов рамками субколлоквиального субъязыка.

Стереотипный характер многих перифразов–дисфемизмов не ограничивает их возможности выступать ярким средством

интенсивной, не сдерживаемой этическими условностями эмоциональной оценки: *To wag one's long tongue (= to talk)*.

Перифразы–дисфемизмы, создаваемые непосредственно в процессе речи, имеют целью не назвать, а именно «обозвать» предмет речи. Отсюда обилие дерогативных эпитетов, зачастую не имеющих ничего общего с предметом сообщения: *I sort of hated old Sally by the time we got in the cab, after listening to that phony Andover bastard for about ten hours.*

*Ж. Быкова*

## НОНСЕНС В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА ЛЕННОНА

(фрагмент дипломного сочинения «Стилистический прием нонсенса в английской литературе», Нижний Новгород 2002)

Джон Леннон известен всему миру как участник нашумевшей в свое время поп-группы "The Beatles", но не каждый поклонник его таланта знает, что признанный музыкант и композитор является одновременно автором нескольких книг рассказов и стихов. Леннон написал не столь много, чтобы считать его крупным писателем, но его стиль так нестандартен и необычен, что игнорировать его литературное дарование было бы несправедливо.

Уже с 14 лет Джон начал писать небольшие комические истории, которые сопровождал собственными рисунками. В начале 60х годов под псевдонимом Биткомбер он публикует в газете ливерпульского рока "Мерси-бит" странные рассказы, обзоры и причудливые рекламные объявления. В 1964 году выходит его первый поэтический сборник "In His Own Write", а уже на следующий год Леннон издает вторую книгу "A Spaniard In The Works". Последние пять лет его жизни оказались наиболее плодотворными, автор оставил неопубликованными около 200 страниц текста, и лишь в 1986 году в Лондоне вышел сборник рассказов "Skywriting by Word of Mouth".

По признанию самого Леннона, критики отнеслись к его произведениям серьезней, чем он сам. Его эксперименты над языком сравнивают с поздним Джойсом, проводят также

параллели с такими мастерами слова как Эдвард Лир, Льюис Кэрролл, Томас Эллиот (в частности, его поэма "Бесплодная земля") и, из русских писателей, Николай Лесков с его "Левшой".

В дипломном сочинении предпринята попытка проанализировать отдельный аспект стиля Дж. Леннона: использование стилистического приема нонсенса и специфику его функционирования, чему и будет посвящена третья глава. Поскольку виды нонсенса, встречающиеся у писателя, уже были проиллюстрированы в главе второй, здесь ограничимся, где возможно, лишь их перечислением.

### Особенности нонсенса в прозе Дж. Леннона

Анализ фактического материала позволил прийти к некоторым заключениям относительно предпочтений Дж. Леннона в использовании того или иного приема нонсенса. К сожалению, представляется затруднительным привести точные процентные соотношения, поскольку сфера нонсенса, в особенности семантического, детерминирована нежестко в связи с невозможностью провести четкую границу между бессмысленным и разумным, к тому же нужно учитывать множество обыгрываний реалий, сюжетов и даже газетных фраз и радиоштампов, что заслуживает отдельного исследования. Однако можно выделить относительную частотность употребления Дж. Ленноном различных приемов нонсенса.

Так, если рассмотреть поуровневую классификацию этих приемов, наиболее типичными для творчества этого автора являются разного рода нарушения сочетаемости на морфемном уровне, таким как преобразование, интерференция и взаимозамена морфем. Целые рассказы и стихотворения порой построены на этом приеме, в частности, уже цитированный 'Silly Norman', а также в меньшей степени 'Benjamin Distasteful', 'Araminta Ditch', 'At the Denis', 'Bernice's Sheep', 'Snore Wife and Some Several Dwarts', 'The Singularge Experience of Miss Anne Duffield' и другие.

Кроме того, автор часто прибегает к преобразованиям на лексическом уровне, особенно к приемам лексической избыточности во всех ее проявлениях (рассказы 'The Singularge Experience of Miss Anne Duffield', 'Snore Wife and Some Several

Dwarts', 'The Wrestling Dog', 'No Flies On Frank' и др.) – это, кстати, отличает его стиль в частности от стиля Л. Кэрролла и Э. Лира - и семантических несоответствий ('A Spaniard in the Works', 'No Flies On Frank' и др.).

В меньшей степени используются Дж. Ленноном нарушения сочетаемости единиц синтаксического и фонемного уровней, а также грамматической сочетаемости на лексическом уровне.

Тесно связан с этими предпочтениями уклон в сторону формального нонсенса в творчестве этого автора. Сам Леннон по этому поводу отмечает: "Если бы я писал свои рассказы с правильной орфографией, в сочинении не было бы никакого смысла" [Н. Кравцов, с 256]. Возможно, автор несколько преувеличивает, не принимая во внимание возможности семантического нонсенса, но в сущности он прав: многие истории по своему сюжету и образности не выделяются на фоне традиционной литературы и даже, кажется, порой не заслуживают быть самостоятельным произведением, если бы не оригинальное выражение ('At the Denis', 'Silly Norman', 'Araminta Ditch', 'An Alphabet', 'Partly Dave', 'Readers Lettuce'); в то же время практически нет рассказа в котором бы не была подвергнута обработке внешняя, формальная сторона языка.

### Специфика функционирования нонсенса

Уже говорилось о том, что функции, выполняемые стилистическим приемом нонсенса в тексте, заключаются в построении абсурдного плана повествования, создании комического эффекта и выражении отношения автора к отражаемым явлениям действительности.

Чтобы выделить оттенки комического, действующие в произведениях Дж. Леннона, а также выявить авторскую позицию, был произведен анализ семантического состава слов, привлеченных для нонсенсных преобразований на уровне морфем и контекстуально не обусловленных (слов, лишь форма, но не значение которых используются в преобразовании, наложении и замене морфем). Хотя их значение не участвует непосредственно в создании новых слов, их совокупность в тексте влияет на эмоциональную окраску произведения. Представляется справедливым объяснить их выбор внутренним

настроением писателя. Так, возможно бессознательно, раскрывает автор свое отношение к изображаемому.

Исследование показало, что в многообразии слов, выполняющих вспомогательную функцию в произведениях Дж. Леннона большую группу составляет ДЕРОГАТОРНАЯ И ТАБУИРОВАННАЯ лексика. Наиболее часто встречается слово "wart": 'wart' (=was; what), 'through a mass of naturally curly warts' (=through a mass of natural curls), 'upwarts' (=upwards), 'a boiling wart' (=a boiling pot), 'anywart' (=anyway), 'warty' (=water), 'towart' (=towards).

Дж. Ленноном активно используются и другие слова, обозначающие части тела и процессы жизнедеятельности человека, которые вызывают смущение и отвращение: 'genitalmen' (=gentlemen), 'testicle' (=testament), 'scab' (=cab), 'retched' (=reached), 'throw up' (=throw up), 'telephart' (=telefax), 'excrete' (=extract), 'excretely' (=excitedly), а также целый ряд слов, отрицательно окрашенных или обозначающих разрозненные неприятные явления: 'whore' (=where), 'sodden' (=sudden), 'disgust' (=disguise), 'deaf', 'dead' (=dear), 'thoughtfowl' (=thoughtful), 'grease' (=grief).

Имена отдельных героев имеют в своем составе лексику с пейоративным значением: 'Spastic' (=Patrick) Sporrان', 'the Laird of McAnus', 'Benjaman Distasteful'.

В некоторых предложениях появляются слова, сохраняющие свое значение, но не связанные по смыслу с текстом и иногда противоречащие его общей семантике, присутствие которых видится лишним: 'in their little white fascist bastard huts', 'she can meet all our ugly Scottish friends'.

Кроме того, Дж. Леннон зачастую изображает действия и состояния героев в крайних их проявлениях, хотя ситуация вовсе не предполагает такого эмоционального напряжения:

'No my dear Whopper, OXO WHITNEY!' shouted Wornlbs leaping to his foot.

'No, my dear Whopper, it's OXO WHITNEY' he bellowed as if I was in another room, and I wasn't.

'Oh you did give me a start Sydnees' she shrieked laughing arf arfily.

Meanwhile in a grand Carstle, not so a mile away, a woman is looging in her daily mirror shouting, 'Mirror mirror on the wall, whom is de fairy in the land,' which doesn't even rhyme.

She joined him and they galloped (=galloped) quickly downstairs into a her, rased cab.

'I'm an escaped primrose Mr Womlps' he grate darting francfically (=frantically) about the room.

'Gorra ciggie Oxo' he reapedt almouth hysterically.

'Follow that calf' yelped (=yelled) Sydnees pointing a rude figure.

Как можно видеть, усилению интенсивности действия подвергаются в основном глаголы говорения и движения, что создает раздражающую атмосферу шума и суеты в произведении.

Все эти явления в совокупности придают *скуриллическую* окраску повествованию и, соответственно, злую ноту юмору Дж. Леннона. Хотя оттенки комического эффекта, создаваемого им в произведениях, и колеблются от мягкой безобидной шутки ('An Alphabet' и др.) до черного юмора и сарказма ('Last Will and Testicle' и др.), последние все-таки преобладают. Однако, хоть мрачный порой, ленноновский смех не имеет целью "казнить несовершенство мира во имя его преобразования в соответствии с некоей идеальной программой" [Борев, с.41], как это делает сатира. Юмор писателя как бы призывает не к уничтожению явления, а к его совершенствованию. Объект юмора хотя и заслуживает критики, все же сохраняет свою привлекательность. Утверждая главное и основное в явлении, юмор очищает его от всего наносного, ложного.

Способ выражения своего отношения к героям, их действиям, жизненным ситуациям у Дж. Леннона в корне отличается от стратегии Л. Кэрролла, который прямо комментирует проявления бессмысленности, занимая позицию своеобразного судьи между нонсенсом и здравым смыслом.

'...I'll try to say 'How doth the little – " and she crossed her hands on her lap, as if she were saying lessons. And began to repeat it, but her voice sounded hoarse and strange, and the words did not come the same as they used to do...' [с.49]

The Hatter's remark seemed to her to have no sort of meaning in it, and yet it was certainly English. [c.110]

'Only mustard isn't a bird,' Alice remarked.

'Right, as usual,' said the Dutchess; 'what a clear way you have of putting things!'

'It's a mineral, I *think*,' said Alice.

'Of course it is,' said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said... [c.134]

Связано это, вероятнее всего, с двумя причинами: Л. Кэрролл писал для детей, которым меньше подготовлены к восприятию двусмысленности; кроме того, писателям 19 века, например, У. Теккерею, Т. Гарди, вообще свойственна порой излишняя дидактичность и склонность к прямому и скрупулезному анализу явлений действительности, поэтому неудивительно, что обладатель священнического звания Л. Кэрролл, хоть и стремится уйти от нравоучений, все же обнаруживает, пусть и в значительно меньшей степени, приверженность к общей тенденции.

Дж. Леннон же выражает свои идеи, облекая их в форму, в такой же степени абсурдную, как и изображаемые им явления; тем более смешны на этом фоне замечания типа:

Meanwife in a grand Carstle, not so a mile away, a womand is looging in her daily mirror shouting, 'Mirror mirror on the wall, whom is de fairy in the land,' which doesn't even rhyme.

Every day when they came hulme (=home) from wirk, they would sing a song - just like ordinary wirkers-the song went something like - 'Yo, ho! Yo, ho! it's off to wirk we go!' - which is silly really considerable they were comeing hulme.

Леннон-писатель играет роль человека, который делает замечания окружающим, хотя сам мало чем отличается от них, то есть, образно выражаясь, видит соринку в чужом глазу, а в своем бревна не замечает. Однако мы чувствуем за таким отношением иронию автора и понимаем, что главная идея его творчества в целом – нельзя разделить все явления жизни на разумные и бессмысленные и безоговорочно судить с этих позиций; нужно не бросаться обвинениями, а присмотреться к себе. Таким образом, автор не стремится высмеивать и отрицать, но и безобидным его юмор не назовешь. Писатель призывает смеяться

над собой, и главным средством передачи этой идеи является нонсенс. Принято считать, что его создание и понимание требует особого мировоззрения, присущего англичанам, ведь недаром именно эта нация породила таких выдающихся мастеров этого приема, как Л. Кэрролл, Э. Лир и Дж. Леннон. Однако, думается, вне зависимости от национальности человек способен понять и оценить по достоинству произведения этих авторов, и нужно признать, что экспрессивные возможности приема нонсенса обладают большим потенциалом, поэтому он должен занять достойное место в ряду стилистических средств, используемых в литературе.

## СОДЕРЖАНИЕ

Цели и задачи курса.....	3
Перечень конечных требований и умений .....	3
Структура экзамена .....	4
Раздел I: Содержание лекционного курса .....	5
Раздел II: Тематика устных рефератов .....	69
Раздел III: Вопросы для подготовки к экзамену .....	70
Раздел IV: Контрольная работа .....	72
Раздел V: Образцы стилистического анализа текста .....	79
Раздел VI: Тесты для самоконтроля .....	110
Ключи к текстам .....	119
Раздел VII: Отрывки для самостоятельного анализа .....	123
Глоссарий .....	128
Краткая хрестоматия .....	142

ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА ГРИЦЕНКО

**СТИЛИСТИКА  
АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА**

Учебное пособие для студентов  
отделения заочного обучения

Редакторы: А.О. Кузнецова  
Д.В. Носикова  
А.С. Паршаков

Лицензия ПД № 18-0062 от 20.12.2000

---

Подписано к печати			Формат 60 x 90 1/16
Печ. л.	Тираж	экз.	Заказ
Цена договорная			

---

Типография ФГБОУ ВПО «НГЛУ»  
603155, Н. Новгород, ул. Минина, 31а