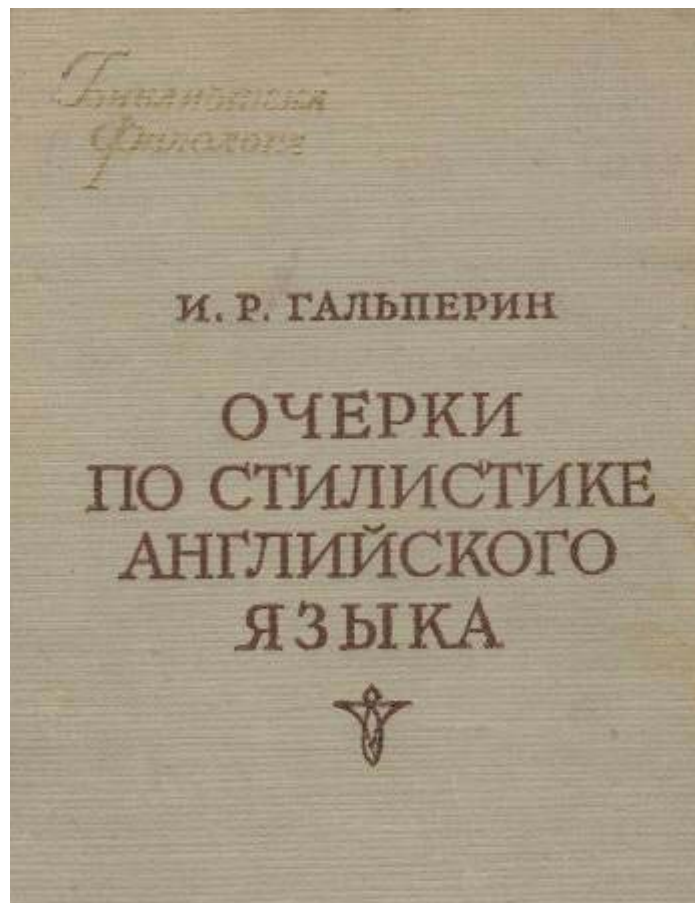


БИБЛИОТЕКА ФИЛОЛОГА

И. Р. ГАЛЬПЕРИН

# ОЧЕРКИ ПО СТИЛИСТИКЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛИТЕРАТУРЫ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

Москва 1958

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Предмет и содержание стилистики, как раздела науки о языке, до сих пор точно не определены. Поэтому в понятие «стилистика» вкладывается разное содержание. И тем не менее большинство лингвистов сходится на том, что лингвистическая стилистика имеет дело с такими понятиями как а) эстетические функции языка, б) выразительные средства языка, в) синонимические способы выражения мысли, г) эмоциональная окрашенность речи, д) стилистические приемы, е) расслоение литературного языка на отдельные системы (стили речи), ж) индивидуальная манера пользования общенародным языком (индивидуально-художественный стиль писателя).

Вполне понятно, что работа по стилистике английского языка не может ставить своей задачей решение вопроса о содержании науки стилистики вообще и ее отношении к другим лингвистическим дисциплинам. В этой книге сделана попытка описать систему стилистических средств, вскрыть их природу и показать их функции в разных стилях речи. Здесь также дана краткая характеристика различных речевых стилей современного английского литературного языка и некоторые сведения об их историческом становлении.

Таким образом, настоящая работа состоит из двух основных разделов:

1. Система стилистических средств английского литературного языка.
2. Описание речевых стилей английского литературного языка. Мы уверены, что проблема индивидуально-художественного стиля писателя является предметом стилистики лишь в той степени, в какой анализ его языка является компонентом общего анализа языка и стиля писателя. В лингвистической литературе неоднократно указывалось, что индивидуально-художественный стиль писателя —

исследования, проведенного по той или иной группе приемов в лингвистической литературе. Некоторые разделы не освещены и потому, что собранный материал еще недостаточен для соответствующих обобщений.

Не всякое стилистическое использование отдельных языковых фактов является предметом лингвистической стилистики. Иными словами, не всякое употребление какого-либо факта языка, если оно и рассчитано на некий стилистический эффект, создает стилистическую категорию, хотя и может создать условия для ее возникновения. Обособиться как стилистический прием использование фактов языка может лишь тогда, когда стилистические функции данного средства определились с достаточной ясностью и полнотой, когда они типизировались в своем употреблении. Так, многие факты английской морфологии используются со специальными стилистическими целями. Продолженная форма настоящего времени используется для выражения будущего времени; аналитические и синтетические формы сослагательного наклонения различаются и стилистическими оттенками; форма настоящего времени используется для описания событий в прошлом, и т. д.

Однако, по нашему мнению, это все факты английской грамматики, а не стилистики. Если их описывать в курсе лингвистической стилистики, то неизбежен параллелизм, т.к. грамматика должна описывать факты языка в их многообразном употреблении. Кроме того, такое описание употребления языковых фактов привело бы к растворению стилистики в грамматике. Лингвистическая стилистика не имеет объекта изучения отличного от грамматики; ее объект — также факты языка. Но она имеет свой предмет исследования. Этот предмет, как было указано выше, — стилистические средства языка и стили речи.

Конечно, иногда трудно провести грань между обособившимся стилистическим приемом языка и обычным фактом языка в его стилистическом использовании. Так, конверсия, являясь средством словообразования, часто используется в стилистических целях. Не обособилось ли это средство в стилистический прием? Но в этом случае и другие словообразовательные средства языка — аффиксация, словосложение и др. могут в равной степени рассматриваться как стилистические приемы, поскольку они также часто используются для создания стилистического эффекта. Другое дело метафора — это уже факт не только лексикологии, но и стилистики.

Классификация стилистических средств строится на выявлении тех лингвистических особенностей, которые лежат в их основе.

область, пограничная между лингвистикой и литературоведением. Язык, по выражению М. Горького, является «первоэлементом литературы». Ограничить исследование стиля писателя лишь анализом языка, это значит свести все понятие индивидуально-художественного стиля к «первоэлементу».

К сожалению, до сих пор в нашей лингвистической литературе не устранена путаница, возникающая в связи с разнообразным толкованием термина «стиль». В связи с этим анализ употребления того или иного языкового факта, в том числе и стилистического средства, проводимый на произведениях одного писателя, рассматривается как попытка описать индивидуально-художественный стиль данного автора. Подобные исследования вовсе не ставят своей задачей раскрытие творческой манеры письма какого-либо писателя. Их цель — выявление разнообразных функций (в том числе и потенциально возможных) различных стилистических средств языка. Ведь «отношение средств выражения к выражаемому содержанию» (В. Виноградов) полнее всего раскрывается там, где есть возможность широко использовать многообразие оттенков этих средств, т. е. в стилях художественной речи. Поэтому язык писателя для лингвистической стилистики является главным, но далеко не единственным материалом, на котором выявляются типические функции стилистических средств языка. Более того, некоторые стилистические средства языка обособились как приёмы лишь художественной речи; в других стилях речи они не употребляются, например, несобственно-прямая речь. Однако языковые особенности других стилей речи — газетного, научного, делового и пр. — также оказывают влияние на формирование отдельных стилистических средств и определяют их полифункциональность. Языковые средства, используемые в одних и тех же функциях, постепенно вырабатывают своего рода новые качества, становятся условными средствами выразительности и, постепенно складываясь в отдельные группы, образуют определенные стилистические приемы. Поэтому анализ лингвистической природы стилистических приемов, (многие из которых были описаны еще в античных риториках, а впоследствии в курсах по теории словесности), представляет собой непременное условие для правильного понимания особенностей их функционирования.

В связи с этим значительная часть данной работы по стилистике английского языка отведена анализу стилистических приемов и их функциям в различных стилях речи. Конечно, не все стилистические приемы проанализированы здесь с одинаковой полнотой. Это объясняется большей или меньшей широтой охвата и глубиной

Так, в основу классификации некоторых лексических стилистических средств языка положен принцип взаимодействия различных типов лексических значений. Для того, чтобы провести этот принцип последовательно, необходимо было определить систему лексических значений слова в тех рамках, которые необходимы для данной работы.

Анализ речевых стилей современного английского литературного языка представляет собой лишь первую попытку наиболее общего описания характерных черт каждого из этих стилей. Для того, чтобы понять типичные для каждого стиля черты, необходимо было проследить как эти черты складывались в процессе развития и становления литературных норм современного английского языка. Пытаясь описать речевые стили, я старался выделить наиболее типические черты в их взаимообусловленности с другими чертами, в сумме определяющими данный стиль и отграничивающими его от других стилей английского литературного языка.

Эта книга, разумеется, не претендует на полноту охвата стилистических проблем и является первым опытом систематизации и обобщения фактов стилистики в том виде, в каком они представляются автору.

Автор считает своим долгом выразить благодарность преподавателям кафедры лексикологии и стилистики английского языка 1-го МГПИИЯ гг. Л. И. Ильицкой, Д. Т. Ширинской за помощь, оказанную ему в подборе иллюстративного материала; гг. Э. М. Бабаджан, А. М. Фитерман, Р. И. Виноградовой, Е. В. Вышинской и студентам Т. Афанасьевой и А. Виральд за помощь в подготовке рукописи к печати, а также коллективу секции стилистики кафедры лексикологии и стилистики английского языка 1-го МГПИИЯ за ряд ценных советов и указаний, сделанных во время обсуждения рукописи.

*Автор*

## ВВЕДЕНИЕ

Лингвистическая стилистика — сравнительно новый раздел языкознания, который занимается исследованием стилей речи, стилистических приемов и выразительных средств языка в их отношении к выражаемому содержанию. Таким образом, компонентами этого определения являются а) стили речи и б) выразительные средства языка и стилистические приемы. Прежде всего необходимо уточнить эти понятия, иначе самоопределение может быть неправильно истолковано в связи с многообразным содержанием, которое обычно вкладывается в понятия «стиль речи», «выразительные средства языка», «стилистические приемы».

В дискуссии по проблемам стилистики, на страницах журнала «Вопросы языкознания»<sup>1</sup> высказывались различные точки зрения по вопросу о стилях речи. Даже сам факт существования стилей речи был подвергнут сомнению<sup>2</sup>. Однако большинство участников дискуссии признало, что в литературном языке, в процессе его исторического развития вырабатываются отдельные языковые системы, которые отличаются друг от друга характером использования средств языка, целью общения, условиями, в которых это общение протекает.

«Понятие стиля языка, — пишет по этому поводу В. В. Виноградов, — основано не столько на совокупности установившихся «внешних лексико-фразеологических и грамматических примет», сколько на своеобразных внутрен-

<sup>1</sup> См. «Вопросы языкознания», №№ 1 — 6, 1954 и № 1, 1955. <sup>2</sup> См. Сорокин Ю. С. К вопросу об основных понятиях стилистики. «Вопросы языкознания», № 2, 1954.

них экспрессивно-смысловых принципах отбора, объединения, сочетания и мотивированного применения выражений и конструкции»<sup>1</sup>

Разграничение стилей речи проводится по разным направлениям. С одной стороны, разграничение основывается на разных функциях, выполняемых различными стилями речи в процессе пользования языком. С другой стороны, отличие одного стиля речи от другого выявляется на своеобразии отбора и использования языковых средств (включая и стилистические приемы), характерном для данного стиля речи. Это своеобразие, в значительной степени зависящее от самой функции стиля, его целенаправленности, образует определенную систему<sup>2</sup>.

Для выделения стилей речи в литературном языке особенно существенным является общественная осознанность данной системы средств выражения в определенных целях общения.

В развитых литературных языках всегда можно установить взаимообусловленные и взаимосвязанные стили речи. Количество этих стилей и их названия до сих пор являются предметом споров. Так В. Д. Левин не считает, что язык художественной литературы обладает признаками языкового стиля на том основании, что «...он не представляет собой системы стилистически однородных явлений, принципиально лишен всякой стилистической замкнутости...»<sup>3</sup> Академик В. В. Виноградов, наоборот, рассматривает повествовательно-беллетристический стиль в ряду других функционально-речевых стилей, а именно: публицистического, научного, официально-парадного, канцелярско-делового и т. п.<sup>4</sup>

Э. Г. Ризель выделяет разговорную речь в качестве особого стиля речи, тем самым рассматривая разговорную

---

Виноградов В. В. Язык художественных произведений. «Вопросы языкознания», № 5, 1954, стр. 7.

<sup>2</sup> Более полное определение стиля речи см. в разделе «Стили речи», стр. 442.

<sup>3</sup> Левин В. Д. О некоторых вопросах стилистики, «Вопросы языкознания», № 5, 1954, стр. 79 — 80.

<sup>4</sup> См. Виноградов В. В. Изучение русского литературного языка за последнее десятилетие в СССР. Из-во АН. СССР., 1955, стр. 56.



речь в одном ряду с такими речевыми стилями как официально-деловой, газетный, научный и др.

В некоторых работах по стилистике под стилем литературного языка понимаются жанровые разновидности литературных произведений, например, стиль басни, стиль новеллы, стиль романа и т. д. Такое понимание может быть правомерным лишь в том случае, если сам жанр выработал, в процессе своего обособления, чисто языковые особенности, образовавшие своеобразную систему взаимообусловленных лексико-фразеологических, морфологических и синтаксических черт.

Таким образом, до сих пор еще нет единой точки зрения о содержании понятия «стиль речи», хотя подавляющее большинство лингвистов не отрицают объективного существования таких стилей. К сожалению, стиль речи как определенная система языковых средств часто смешивается с другими понятиями: стилевая сторона речи вообще и стиль как выражение индивидуальной манеры пользования языковыми средствами и т. д.

Приведем некоторые высказывания о стиле, чтобы показать как по-разному понимается это слово и какие попытки были сделаны, чтобы разграничить разнородные явления подводимые под термин «стиль».

Весьма распространенная точка зрения — это понимание стиля речи как техники языкового мастерства, как средства украшения речи.

Эта точка зрения на стиль речи коренится в этимологии слова «стиль». Слово «стиль» происходит от латинского *stilus* — специальная палочка с острым концом, которой римляне пользовались как орудием письма на восковых табличках. Метонимически слово «стиль» стало использоваться в смысле умения не только правильно, грамотно (с точки зрения грамматических норм данной эпохи) употреблять лексико-фразеологические и синтаксические средства языка, но и пользоваться ими так, чтобы украсить речь.

Проблема языка и стиля, как известно, занимает мыслителей с древнейших времен. Наибольшего расцвета в античной филологии достигла так наз. «риторика» — наука о средствах выразительности речи. Многие положения античной риторики живы и по настоящее время и использу-



ются в курсах стилистики, лексикологии и теории литературы.

Зарождение риторики связано с чисто практическими задачами: научить искусству ораторской речи. Это искусство рассматривалось древними греками, в частности софистами, как изучение формы изложения вне ее отношения к содержанию высказывания. Стиль речи понимался как самостоятельное средство убеждения, иногда более важное, чем сама мысль и логические доказательства правильности высказываемой мысли.

Античная филология связывает зарождение науки о выразительности речи с именами Горгия и Трасимаха. Однако никаких литературных памятников этого периода до нас не дошло. Некоторые отрывочные сведения о теориях софистов, касающихся проблем стиля речи, мы находим в комедии Аристофана «Лягушки», где раскрываются приемы и характер античной литературной критики. В этой комедии Аристофан подробно рассматривает вопросы формы изложения, анализируя подчас мелкие детали. В комедии имеются ссылки на софистов, трактующих те или иные вопросы художественной стороны речи.

Основным памятником античных теорий стиля речи являются «Риторика» и «Поэтика» Аристотеля. В этих работах, где многое до сих пор не потеряло своей ценности, Аристотель излагает теоретические положения, некоторые из которых легли в основу лингвистической стилистики. Здесь мы находим противопоставление прозаической речи поэтической; письменной речи — устной; учение о красоте слова, определяемого Аристотелем как сочетание значения и звучания; учение о переносе значения слов (в особенности проблема метафоры и метонимии); проблема ритмической организации прозаической речи; некоторые наблюдения над синтаксическими выразительными средствами языка (учение о периоде, колонне, предложении, антитезе); образности речи и др.

Стилистические воззрения Аристотеля метафизичны. Классификация выразительных средств строится на принципе самостоятельности формально-языковых приемов, накладываемых на содержание высказывания. Отсюда закрепление за определенными видами слов их выразительных функций и сфер их использования. «Сложные слова более

всего подходят к дифирамбам, глоссы (слова, которыми, по определению Аристотеля, пользуются немногие — *И. Г.*) — к героическим стихам, метафоры — к ямбам».<sup>1</sup>

Аристотелем обобщены некоторые теории эстетики языкового выражения, разрабатывавшиеся до него Горгием, Трасимахом, Исократом и другими. Интересно, что Аристотель, говоря об эпитете, показывает, как выбор эпитета выявляет отношение говорящего к описываемому явлению: «... можно создавать эпитеты на основании дурного или постыдного, например, эпитет, — матереубийца, — пишет Аристотель, — но можно также создавать их на основании хорошего, например, «мститель за отца».<sup>2</sup>

Средневековые школы риторики продолжали традиции античной школы и, обучая ораторскому искусству, особенно тщательно разрабатывали системы пользования средствами языка, которые могут обеспечить выполнение поставленной перед собой задачи: убедить слушателя в правоте, достоверности сообщаемого не объективными данными, фактами, а умело организованной системой средств языка.

Влияние античной стилистики и средневековых риторических школ отразилось и на определениях понятия «стиль», которые мы находим в различных работах английских и американских лингвистов, посвященных этому вопросу.

Точка зрения на стиль как на украшение речи привела вообще к отрыву формы от содержания. Стиль языка представлялся как сумма технических приемов, применяемых вне зависимости, а иногда и вопреки содержанию сообщения. Характерно в этом отношении следующее определение стиля, которое мы находим у профессора Сейнсбери: «Стиль — это подбор и распределение средств языка, в котором некоторую, второстепенную роль играет и передаваемое содержание. Стиль складывается из выбора используемых слов, дальнейшего отбора и взаимного расположения этих слов, из структуры фраз, которые из этих слов составляются, из расположения фраз в предложениях и предложений в абзацах. Стиль не выходит за пределы аб-

---

<sup>1</sup> Античные теории языка и стиля. Соцэкгиз М. — Л., 1936, стр. 176.

<sup>2</sup> Там же, стр. 179.

заца, но внутри него он достигает своего наивысшего уровня» (перевод наш — И. Г.).<sup>1</sup>

Еще дальше в этом направлении пошел Миддлтон Мэррэй, который вообще лишает поэтов права иметь какие-то определенные мысли, идеи. Он пишет: «... Прежде всего, у писателей и поэтов, как таковых, на самом деле нет никаких мыслей; у них есть ощущения, интуиция, эмоциональные убеждения».<sup>2</sup>

Форма начинает играть главенствующую роль в понятии «стиль». Она, с точки зрения этих теоретиков стиля, является ведущей и подчиняет себе содержание, поскольку само содержание расплывчато, смутно, неясно.

Точка зрения на стиль как на сумму приемов, направленных на украшение речи, больше всего способствовала отрыву формы от содержания. Все стилистические приемы рассматривались как нечто дополнительное к содержанию высказывания, нечто такое, что, как и всякое украшение, может быть легко снято без ущерба для высказанной мысли.

Другая точка зрения на стиль речи, которую можно назвать утилитарной — это понимание стиля как системы обучения правильности речи. В работах, посвященных анализу стиля речи, появляются определения, сводящие проблему стиля к правилам пользования формами языка для достижения правильности и ясности речи. Вот одно из таких определений: «Под стилем обычно понимается способность говорить или читать грамматически правильно, ясно, и так, чтобы вызвать интерес читателя или слушателя».

Большинство книг и статей, посвященных проблеме стиля, в английской и американской лингвистической литературе представляют собой собрание разрозненных догм. Вот некоторые из них, взятые наудачу из различных источников: «Длинные предложения утомляют внимание читателя» \_..., «необходимо избегать вводных предложений»..., «следует предпочитать слова англо-саксонского происхождения словам латинским»..., «краткость — лучшее качество стиля»..., — и другие подобные высказывания.

<sup>1</sup> George Saintsbury. Miscellaneous Essays, Lnd., 1895, p. 84.

<sup>2</sup>J. Middleton Murray. The Problem of Style, Oxford University Press, Lnd., 1942, pp. 6-7.

Эта утилитарная концепция о стилевой стороне речи весьма популярна в зарубежных странах. Так Ф. Л. Лукаш, профессор Кембриджского королевского колледжа, в лекциях о стиле, читанных в 1955 году, утверждает, что стиль — это умение «хорошо писать и говорить». Основная задача курса стилистики — «улучшить стиль читателя», «показать ему способы лучше выразить свою мысль».<sup>1</sup>

К этим утверждениям в какой-то степени примыкает и высказывание известного американского лингвиста Сепира, который заявляет, что «основной характер стиля, поскольку вопросы стиля суть технические вопросы образования и расположения слов (разрядка наша — *И. Г.*), определяется самим языком, и притом с такой же неизбежностью, с какой общий акустический эффект стиха определяется звуками языка и его системой ударения».<sup>2</sup>

И в советском языкознании эта утилитарная точка зрения имеет своих приверженцев. В работе «Очерки по стилистике русского языка» проф. А. Н. Гвоздев пишет:

«Стилистика имеет прикладной характер, обучая языковому мастерству, вырабатывая сознательное отношение к языку»<sup>3</sup>.

Оценивая такого рода высказывания, В. В. Виноградов совершенно справедливо замечает, что здесь смешивается стилистика с нормативной грамматикой\*.

Конечно в ряде работ с таким утилитарным уклоном авторы неизбежно, для обоснования своей точки зрения, должны в большей или меньшей степени касаться вопросов теории языка и теории стиля. Мы находим здесь определения и разных пластов словарного состава языка, и тропов, и композиции и т. п.<sup>5</sup>. Однако основная цель таких пособий — учебно-нормативная. Польза их неоспо-

---

<sup>1</sup> Lucas F. L. *Style*, Cassel and Co. Ltd., Lnd., 1955, pp. 16,35.

<sup>2</sup> Сепир Э. *Язык*, Соцэкгиз, М., 1937, стр. 177.

<sup>3</sup> Гвоздев А. И. *Очерки по стилистике русского языка*, Изд-во Акад. Пед. наук РСФСР, М., 1952, стр. 8.

<sup>4</sup> См. журн. «Вопросы языкознания» № 6, 1952.

<sup>5</sup> См. *V a l l i n s G. H.*, *Better English*, Lnd., 1955; *A l t i c*, *Richard D.*, *Preface to critical reading* N.Y., 1956; *F e r n a l d J.*, *Expressive English*, N.Y. — Lnd., 1919 и др.

рима, хотя они и мало что дают для теоретического осмысления стилевой стороны речи.

Есть еще одно понимание стиля, в основе которого лежит индивидуально-творческое использование средств языка. Его можно назвать индивидуально-психологической концепцией стиля речи. Все, что несет на себе печать индивидуального использования языка, рассматривается как стиль. Таким образом, индивидуальное творчество отождествляется со стилем. Появляется точка зрения, что нет языка вне стиля, что, наконец, стиль — это совокупность всех индивидуальных черт, свойственных человеку, т. е. понятие «стиль» выходит за пределы языкового выражения.

Эта точка зрения получила свое наиболее эпиграмматическое выражение в положении Бюффона: «Стиль — это человек» («Le style est l'homme meme»).

К точке зрения Бюффона примыкает и Флобер, который определил стиль как «манеру видеть» («... une maniere de voir»).

Развивая это общее понимание стиля как индивидуальной манеры, индивидуальной оценки фактов объективной действительности, Стендаль следующим образом определяет стиль: «Стиль — это присоединение к какой-либо данной мысли всех обстоятельств, способных произвести то впечатление, которое должна произвести эта мысль».

И в этом определении совершенно очевидно проявляется понимание стиля как суммы индивидуальных черт, связанных не только со способом языкового выражения.

Близкой точки зрения на понятие «стиль» придерживается и Дж. Миддлтон Мэррей. В книге «Проблема стиля» он дает следующее определение «стиля»: «Стиль — это свойство языка, которое позволяет точно передавать эмоции и мысли или систему эмоций и мыслей, свойственных определенному автору»<sup>1</sup> и далее: «... наиболее важное качество стиля — точность ... не точность, свойственная определению (не интеллектуальная), а точность расчета на возбуждение соответствующих эмоций»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Middleton Murray. The Problem of Style, Oxford University Press, Lnd., 1942, p. 71

<sup>2</sup> I b i d, стр. 95.

В этих определениях есть попытка ограничить определение стиля способами языкового выражения. Правда, он не выходит за рамки понимания стиля как индивидуальной системы языкового выражения. Но стиль для него это прежде всего свойство языка (a quality of language).

Вообще, нечеткость, расплывчатость, и, поэтому, чрезвычайно широкий охват характерных признаков понятия «с т и л ь» связаны, главным образом, с тем, что проблема чисто языковых способов выражения определенного содержания смешивается с литературоведческим анализом творчества самого писателя.

Такое смешение в какой-то степени объясняется тем фактом, что большинство лингвистов, изучая стилистику языка ограничивались художественной литературой, и, главным образом, поэзией. Устная речь во всем ее многообразии рассматривалась некоторыми исследователями вообще как отклонение от норм языка. Кроме того, необходимо отметить, что другие стили литературного английского языка почти не подвергались наблюдениям с точки зрения их стилистических особенностей. Естественно в этом случае и какое-то сужение общего понятия стиля языка.

Именно стремлением определить понятие стиля на материале только художественной литературы и объясняется следующее рассуждение профессора Мэррея: «...Стиль в этом абсолютном смысле есть полное слияние личного и всеобщего .... употребляя несколько метафизический оборот (a vaguely metaphysical phrase), абсолютный стиль есть полное воплощение некоей всеобщей идеи в личном, частном выражении». (Перевод наш. — И. Г.)<sup>1</sup>

Наконец, есть еще одна концепция стиля языка. Это понимание стиля как качества речи, языкового выражения мысли; выявляющего органическую связь содержания высказывания с формой, в которой это содержание воплощено. Эта концепция предполагает рассмотрение использования средств языкового выражения с точки зрения их мотивированности эстетико-художественным или идейным замыслом автора.

---

<sup>1</sup>J. Middleton Murray. The Problem of Style, Oxford University Press, Lnd., 1942, p. 7 — 8.

Так, например, Ньюмен, английский писатель XIX века, пишет, что: «Мысль и речь неотделимы друг от друга. Содержание и выражение суть части одного целого: стиль — это проникновение мысли в язык ... воплощение мысли в языке».

В какой-то степени такое понимание стиля вытекает из известного положения Катона Старшего: «Знай то, о чем говоришь, и слова придут сами собой». Эта мысль на разные лады высказывалась многими писателями и классиками русской и зарубежной литературы. Жозеф Жубер, например, говорил: «я никогда не отделяваю фразу, а отчеканиваю мысль».

Перечисленными толкованиями понятия стиля речи не ограничивается их разнообразие. Однако упомянутые здесь концепции являются наиболее распространенными.

Как видно из этого краткого обзора смешению подвергаются совершенно разные понятия:

- 1) стиль речи как система закономерных соотношений средств выражения, характеризуемая целью и особенностями общения в данной конкретной сфере человеческой деятельности;
- 2) стиль речи как проявление индивидуальной манеры языкового выражения;
- 3) стиль речи как техника пользования средствами языка для более эффективного выявления содержания высказывания.

В лингвистической литературе начинают разграничивать с одной стороны, понятия стилистических приемов языка, которые могут использоваться в различных целях и в различных стилях речи, и, с другой стороны, выразительных свойств отдельных форм языка.

Так, проф. Пешковский, уже разграничивая понятия стиль и стилевая сторона речи, пишет: «Прежде всего нужно, конечно, наиболее точным образом условиться о том реальном содержании, которое мы будем вкладывать в понятие стилевой стороны речи. Мы будем разуметь под ними пользование средствами языка для особых целей, добавочных по отношению к основной цели всякого говорения — сообщению мысли. Такими добавочными целями могут быть: воздействие на воображение



слушателя и возбуждения в нем эстетических переживаний (художественная речь), воздействие на его волю (ораторская речь, рекламная речь), облегчение ему понимания сказанного (лекторская речь, популяризация) и т. д. Все эти добавочные цели предполагают сознательное или бессознательное приспособление к ним обычных средств языка ... При таком исходном пункте нам прежде всего надлежит решить, могут ли быть использованы для таких добавочных целей именно грамматические средства языка...»<sup>1</sup>. Как мы увидим ниже, этот вопрос еще не решен поныне. То, что грамматические средства могут придать речи дополнительные «цели», о которых говорит А. Н. Пешковский, не вызывает сомнения. Но относятся ли они к «стилевой стороне речи», вызывает сомнение у автора.

Стилистика языка — до сих пор наименее разработанная область языкознания, сейчас все более и более привлекает внимание лингвистов. Анализ речи с точки зрения воздействия этой речи на слушателя или читателя выдвинул вопрос о выразительных средствах речи, обеспечивающих желаемую реакцию на сделанное сообщение. С другой стороны, существование различных стилей речи со всей остротой поставили перед языковедами проблему научного разграничения и, следовательно, прежде всего, научной характеристики этих различных систем в их историческом развитии и становлении.

Советское языкознание в последнее время все больше внимания уделяет этому разделу лингвистики. Появились интересные исследования о стилистических средствах языка, о речевых стилях, об индивидуально-художественном стиле писателей.

Интересные мысли о стилистических средствах языка и о предмете стилистики мы находим в работе проф. Г. О. Винокура «О задачах истории языка».

«Одно и то же можно сказать или написать по-разному. Содержание, мысль могут оставаться при этом вполне неизменными, но изменяется тон и окраска самого изложения мысли, а это, как известно, существенно влияет на воспри-

<sup>1</sup> Пешковский А. М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики, М. — Л., 1930, стр. 125.

ятие содержания и предопределяет разные формы реакции на услышанное или прочитанное».<sup>1</sup>

Г. О. Винокур считает, что не все структурные элементы языка являются предметом стилистики, а лишь те, которые обладают «особой стилистической окраской», и которые «противопоставлены звукам, формам и знакам с иной стилистической окраской».<sup>2</sup>

Что понимается здесь под стилистической окраской, не вполне определено. Однако, из самого содержания работы Г. О. Винокура видно, что он выделяет в языке особые выразительные средства, целью которых является придание особой эмоциональной окраски высказыванию. Эти средства и являются предметом изучения лингвистической стилистики.

Определяя задачи стилистики, нужно также уточнить понятия «средства выражения» и «содержание выражаемого». К понятию «содержание выражаемого» можно приложить различные критерии. Можно говорить о содержании одного понятия (слова); о содержании мысли, заключенной в одном, двух и более предложениях; о содержании абзаца, главы; и, наконец, целого произведения. Нам кажется, что для разграничения областей исследования лингвистики и литературоведения целесообразно ограничить понятие «содержание высказывания» тем отрезком, в котором использовано анализируемое средство. Привлекать более широкое содержание нужно лишь в том случае, если анализ данного средства этого требует.

Широкое привлечение содержания для анализа языковых средств особенно часто необходимо в стиле художественной речи. Именно здесь неизбежно, в ряде случаев, переплетение методов лингвистического и литературоведческого анализа. Однако лингвистическая стилистика должна и здесь пытаться отграничить языковые факты от литературоведческих. Это, конечно, не значит, что содержание всего произведения должно остаться за пределами внимания лингвиста.

---

<sup>1</sup> Винокур Г. О. О задачах истории языка. Ученые записки Моск. Гор. Пед. Ин-та, вып. 1, т. V, 1941, стр. 16.

<sup>2</sup> Винокур Г. О. О задачах истории языка. Ученые записки Моск. Гор. Пед. Ин-та, вып. 1, т. V, 1941, стр. 18.

**В этой связи правильной представляется следующая мысль В.В. Виноградова:**

«Обозначаемое или выражаемое средствами литературного языка содержание произведения само по себе не является предметом лингвистического изучения. Языковеды интересуют способы выражения этого содержания или отношения средств выражения к выражаемому содержанию. Но в плане такого изучения и само содержание не может остаться совсем вне поля зрения лингвиста».<sup>1</sup>

Что касается средств выражения, то они должны быть определены с точки зрения их лингвистической природы и их функций. Это может быть выявлено главным образом путем сопоставления синонимичных вариантов. Поэтому проблема выбора слова и конструкции является одной из наиболее существенных проблем стилистики. Именно выбор данного слова или конструкции из ряда возможных предопределяет характер средств воздействия на читателя, иными словами, обеспечивает желаемую реакцию читателя на сказанное. Чтобы найти нужную форму для выражения мысли, необходимо подобрать такое слово, такую конструкцию, которые выражают эту мысль с достаточной полнотой, силой, эмоциональной окраской и т. д.

Точность выражения, сила или эмоциональная окраска слов определяется ситуацией, в которой протекает общение, и целью коммуникации. Однако, нельзя отождествлять правильность выбора слова с точностью, силой, эмоциональной насыщенностью и проч. Правильность выбора слова является функцией цели высказывания. Если цель высказывания — затемнить мысль, или ослабить значение слова, или представить основное содержание мысли в сухой протокольной форме и т. д., то и правильный выбор слов здесь будет такой, который отвечает данной поставленной задаче, т. е. слова будут наиболее общими, абстрактными по выражаемым ими значениям (см., например, обычные термины официально-делового стиля речи, научную терминологию и др.)

Таким образом, выбор слова прежде всего требует учета ситуации, в которой протекает общение. Слово,

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Язык художественного произведения. «Вопросы языкознания» №5, 1954, стр. 14.

которое является правильным в одной ситуации, может оказаться непригодным, неправильным в другой ситуации. Так, например, архаизмы *whilome*, *wrought* и др., которые употреблялись в поэтических произведениях в XIX веке писателями, принадлежавшими к определенным поэтическим школам, в XX веке уже рассматриваются как несоответствующие нормам современной поэзии.

Если образное употребление слова рассматривать как характерный признак языка поэзии, то такое употребление слова в деловом документе рассматривается как нарушение стиля деловых документов и т. д.

Проблема выбора слов по существу является проблемой, тесно связанной с проблемой синонимии. Выбор слова означает выбор из ряда синонимических средств. В связи с этим необходимо в самых общих чертах описать функции синонимов, их виды и возможности стилистического использования.

Как известно, синонимами называются слова, имеющие одинаковые или близкие значения. Несмотря на неполноту и неточность этого определения, оно, тем не менее, более или менее правильно вскрывает наиболее характерный признак этого явления. Действительно, синонимами мы называем слова, близкие по значению. Но где границы этой близости значений? Какие слова могут входить в синонимический ряд и какие не могут, и в связи с чем ограничены возможности отнесения слов к данному синонимическому ряду? Все эти вопросы еще не нашли своего удовлетворительного разрешения.

Не все слова, имеющие близкие семантические связи, могут рассматриваться как синонимы. Так например, такие слова, как *house* и *palace* несмотря на их общие близкие семантические отношения, выводимые из общего понятия «здание», все-таки не могут рассматриваться как синонимы.

Некоторые лингвисты выделяют синонимы, которые они называют абсолютными синонимами, т. е. такие, которые не отличаются друг от друга ни смысловыми, ни экспрессивными оттенками. Выделение такой группы синонимов, с нашей точки зрения, не соответствует фактам языка. В любой паре синонимов, если они сохранились в языке, появляются либо идеографические, либо стилистические различия. Сосуществование в языке совершенно

одинаковых, не отличающихся какими бы то ни было оттенками значений слов, возможно лишь очень короткое время. Эти синонимы либо расходятся в значениях, либо различаются по сферам своего употребления (стилям речи). Если эти различия не появляются, то один из сосуществующих синонимов выпадает из языка. Из 37 слов, которыми обозначались «мужчина» или «герой» в поэме Беовульф, в современном английском языке осталось не более пяти. Из 11 синонимов, выражающих понятие «корабль», существовавших в древне-английском языке, в современном английском языке осталось не более шести.

Для того, чтобы убедиться в существовании иногда еле уловимых различий между синонимами, достаточно привести следующий пример. Возьмем синонимический ряд *sky — welkin — heaven*. Эти синонимы дифференцировались. *Welkin* стало поэтическим архаизмом, *heaven* приобрело оттенок религиозно-терминологический (ср. множественное число *heavens*) и *sky* — понятие физического представления неба. В ряду *big — great — huge — bulky — massive — large* мы легко различаем оттенки значения (см. словари синонимов).

Интересно отметить, что в каждом из рядов синонимов появляется так называемая синонимическая доминанта. Обычно это слово наиболее общего характера, в значении которого выражаются признаки всех других слов ряда. Однако, эти признаки находятся в потенциальном состоянии и реализуются в отдельных словах синонимического ряда, где конкретное превалирует над общим. Так например, слово *big* в вышеприведенном ряду синонимов является синонимической доминантой; оно включает в себя и те признаки, которые выражены значениями слов *massive, huge, large*. Однако, тот оттенок значения, который выражен в слове *massive*, в слове *big* находится лишь в потенциальном состоянии. Этот оттенок значения выделяется лишь в слове *massive*, в котором общее значение величины *big* подчинено конкретному значению массивности.

Тонкие оттенки значения иногда почти не поддаются описанию. Так например, *naive* и *simple*, *bizarre* и *strange*, а также *menu* и *bill-of-fare* чрезвычайно близки по значению, однако каждый из них имеет свой, едва уловимый оттенок значения, который реализуется в Контексте,

Нельзя смешивать две разные вещи: тождество логического содержания двух слов и тождество лексических значений. Так например, слова *hearty* и *cordial* тождественны с точки зрения логического содержания, выражаемого этими двумя словами. Они оба выражают чувства, которые идут «от сердца». Этимологически они также тождественны: оба слова происходят от одного понятия. Первое — исконно-английское, второе — латинское слово; оба обозначают «сердце». Однако, лексические значения у них несколько различны или, точнее, оттенки эмоциональных значений у них различны. *Hearty* обозначает подлинные теплые чувства (например, *hearty greetings*); *cordial* имеет оттенок формального условного выражения таких чувств (например, *cordial welcome*). Выбор соответствующего синонима, как указывалось выше, связан с проблемой точности выражения.

Выбор нужного слова из синонимического ряда может быть продиктован и самой идеей произведения.

Так например, в рассказе Майка Куина "Oscar Wants to Know", слово *opportunity* является тем стержнем, на который нанизывается основная идея рассказа. Как известно, слово *opportunity* приобрело в США дополнительное значение, которое следующим образом определено одним из персонажей рассказа, мистером Финкльботтом: *Opportunity is a chance to make some money.*

Это значение постепенно выкристаллизовалось в слове *opportunity* в составе трескучей демагогической сентенции, очень популярной в США и проводимой в упомянутом выше рассказе:

*In America every man has an equal opportunity.*

Весь рассказ, идея которого — показать лицемерие и лживость американской «демократии», строится на особом значении, которое слово *opportunity* приобрело в США. Ни *occasion*, ни *chance* — синонимы слова *opportunity* — не могут передать специфического значения, которое обыгрывается в рассказе.

Необходимость выбора правильного синонима из соответствующего ряда вызвана не только желанием выразить мысль с наибольшей точностью, но и желанием вызвать необходимую реакцию со стороны читателя. Следующий отрывок из романа Диккенса "Hard Times" является ин-

тересной иллюстрацией тому, как выбор эпитетов и сравнений помогает писателю создать нужный эффект.

It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it; but, as matters stood, it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage. . . . It had a black canal in it, and a river that ran purple with ill-smelling dye ...

Стилистические синонимы обычно используются для того, чтобы придать эмоциональную окраску высказыванию. Они направлены на создание желаемого отношения читателя к высказыванию. Идеографические же синонимы обычно используются для того, чтобы сделать мысль более точной, ясной, детализированной, и тем самым, более конкретной. Иными словами, идеографические синонимы с точки зрения своей стилистической функции направлены на детализацию и конкретизацию высказывания: стилистические синонимы направлены на создание соответствующей желаемой, планируемой реакции читателя на высказывание.

В этой связи интересно показать как происходит этот сознательный выбор необходимых средств выражения для искомого эмоционального эффекта.

В поэме Байрона "A Sketch" последняя строка содержит слово *fester* (And *fester* in the infamy of years). В первом варианте Байрон употребил слово *welter*. По этому поводу он пишет своему издателю: «Я сомневаюсь насчет слова *weltering*. Мы говорим *weltering in blood*; но разве не говорят *weltering in the wind*, *weltering on a gibbet*? У меня нет словаря под рукой, проверьте сами. Пока что я заменил его словом *festering*, которое, в любом случае, мне кажется лучшим из двух. У Шекспира его можно часто встретить, и мне кажется, что его образное использование не слишком резко для этой вещи!»<sup>1</sup> (Перевод наш — И. Г.)

Интересное явление в английской синонимике представляют собой так называемые парные синонимы. Эти парные синонимы по отношению друг к другу могут быть как идеографическими, так и стилистическими. Они обычно соединены

---

<sup>1</sup> Murray, John, *The Poetical Works of Lord Byron*, Lnd., 1870. Page 469, note 2.



союзом *and* и служат целям усиления, нарастания. Например, *safe and sound, ways and means, trust and confidence, modes and manners* и др. Для этих синонимов характерны следующие черты. Они обычно аллитерированы (ср., например, *safe and sound, hale and hearty, modes and manners*); часто один из синонимов представляет собой архаизм (ср., например, *hale and hearty, wane and pale*). В рассказах Дж. Лондона встречаются такие парные синонимы, как *soft and tender, inarticulate and dumb, delicate and sweet* и др.

Как видно из этих примеров, парные синонимы в большинстве случаев почти идентичны по своим значениям. Однако и в них наблюдаются различия эмоционально-экспрессивные. В качестве примера парных синонимов, в которых синонимические отношения являются контекстуальными, можно привести и слова *keen* и *successful* в следующем предложении: *He went into business and keen and successful business he made of it (J. London).*<sup>1</sup>

Однако, иногда синонимы используются не для более полного раскрытия описываемого явления, а в силу других причин, например, из любви к многословию, из-за неумения выбрать одно слово, достаточно полно и точно характеризующее предмет. Иной писатель, не находя других средств для выявления разнообразных оттенков значения слова, нагромождает синонимы один на другой. Интересно в этой связи привести следующее место из романа Диккенса "*David Copperfield*", в котором Диккенс высмеивает такую манеру письма. Вот это место:

Again, Mr. Micawber had a relish in this formal piling up of words which, however ludicrously displayed in his case, was, I must say, not at all peculiar to him. I have observed it, in the course of my life, in numbers of men. It seems to me to be a general rule. In the taking of legal oaths, for instance, deponents seem to enjoy themselves mightily when they come to several good words in succession, for the expression of one idea; as, that they utterly detest, abominate, and abjure, or so forth; and the old anathemas were made relishing on the same principle. We talk about the tyranny of words, but we like to tyrannise over them too; we are fond of having a large superfluous establishment of words to wait upon us on great occasions; we think it looks important,

---

<sup>1</sup> Подробно о парных синонимах см. интересный анализ в статье И. А. Грузинской «Парные синонимы в повести Диккенса "*The Cricket on the Hearth*"», «Иностранный язык в школе». № 1, 1938.

and sounds well. As we are not particular about the meaning of our liveries on state occasions, if they be but fine and numerous enough, so the meaning or necessity of our words is a secondary consideration, if there be but a great parade of them. And as individuals get into trouble by making too great a show of liveries, or as slaves when they are too numerous rise against their masters, so I think I could mention a nation that has got into many great difficulties, and will get into many greater, from maintaining too large a retinue of words.

Использование синонимов в ткани художественных произведений часто имеет функцию нарастания. Особым приемом, о котором подробнее речь будет идти ниже, является так наз. синонимический повтор. Проанализируем следующее предложение: "Setting aside the palpable injustice and the certain inefficiency of the bill, are there not capital punishments sufficient in your statutes? Is there not blood enough upon your penal code, that more must be poured forth to ascend to Heaven and testify against you?"

В этом примере, взятом из речи Байрона в палате лордов, синонимический повтор получил весьма своеобразное разрешение. Одна и та же мысль выражается двумя предложениями. Первое — Are there no capital punishments sufficient in your statutes? и второе — Is there not blood enough upon your penal code? Второе предложение, повторяя первое, фактически использует синонимические средства для общего эффекта нарастания: sufficient — enough; в statutes — penal code и, наконец, capital punishments и blood. Два последних можно рассматривать как контекстуальные синонимы. Образное использование слова blood выступает в качестве синонима к сочетанию capital punishments и одновременно реализует нарастание.

Вот еще один пример синонимов в функции нарастания из этой же речи: "When a proposal is made to emancipate or relieve, you hesitate, you deliberate for years, you temporise and tamper with the minds of men ..."

И здесь такие синонимы, как emancipate и relieve; hesitate, deliberate и temporise использованы в целях эмфазы.

Иногда такого рода синонимические повторы в ораторской речи используются не в стилистической функции нарастания, а имеют служебное значение. Условия, в которых протекает общение при ораторской речи (см. соответствующий раздел об ораторской речи), таковы, что мысль необходимо повторить несколько раз, чтобы добиться»

ся желаемого результата — убеждения. Однако повторение мысли без изменения языковой формы поэтому приводит к тому, что форма варьируется. Появляются синонимические средства, которые, повторяя мысль, одновременно замедляют речь и, тем самым, облегчают процесс восприятия содержания высказывания. Так например, в этой же речи Байрона слова *without inquiry, without deliberation* в предложении: "Sure I am, from what I have heard, and from what I have seen, that to pass the bill under all the existing circumstances, without inquiry, without deliberation, would only be to add injustice to irritation, and barbarity to neglect". Или же слова *a little investigation, some previous inquiry* в предложении ... *I think a little investigation, some previous inquiry, would induce them to change their purpose* используются именно с вышеуказанной целью. Никакой дополнительной стилистической функции эти синонимы не несут.

Использование синонимов иногда помимо своей смысловой функции приобретает и ритмико-мелодическую функцию, как например в описании Скруджа в "Christmas Carol" Диккенса: ... *a squeezing, wrenching, grasping, scraping, clutching, covetous old sinner!*

Не меньшее значение в стилистике языка имеет и синтаксическая синонимия. Выбор данной конструкции из двух или более параллельных вариантов часто предопределяет желаемый эффект высказывания. Подробнее об этом сказано в разделе «Синтаксические стилистические средства языка».

Проблема синонимии, таким образом, являясь основой стилистики, проходит красной нитью через все изложение курса. Без нее не мыслим сам анализ стилистических средств языка.

## ТИПЫ РЕЧИ

Многообразные формы функционирования литературного английского языка постепенно привели к его дифференциации. Эта дифференциация проходит по двум основным линиям: а) различия между письменной и устной разновидностями речи, которые мы будем называть типами речи (устный и письменный) и б) расслоение письменной и устной разновидностей языка на отдельные системы (с т и-л и речи).

Каждый тип речи имеет свои характерные лексические и синтаксические особенности. Различие между типами речи коренится в условиях, в которых протекает общение.

Стили речи различаются в зависимости от цели коммуникации и сферы употребления. Их различие в основном определяется характером отбора средств выражения, образующих определенную систему, которая является осознанной коллективом, говорящим на данном языке. Стили речи поэтом} нельзя понять без анализа системы стилистических и других средств языка, образующих данный стиль. Как было указано выше, разграничение между двумя типами речи — устным и письменным — определяется, главным образом, теми условиями (ситуацией), в которой происходит общение. Устная речь по природе своей диалогична, письменный тип речи по своей природе монологичен.<sup>1</sup> Это различие определяется условиями общения:

---

<sup>1</sup> Не следует смешивать говорение и писание как процессы речи с соответственно устным и письменным типами речи. В лингвистической литературе устный тип речи иногда называется разговорной

при устном общении обязательно физическое присутствие собеседника; при письменном типе общения обязательно отсутствие собеседника (адресата, читателя).

Диалогичность, как наиболее характерный признак устного типа речи, накладывает на эту речь своеобразный отпечаток, который выражается в специфике лексической, синтаксической и интонационной.

Устная речь может быть иногда в значительной степени дополнена жестиком и мимикой. Как известно, средствами жестиком можно выразить без языковых средств такие понятия как указание, утверждение, отрицание, упрек, угрозу, удовлетворение, страх, радость, умиление и т. д., и т.д.

Устный тип речи более эмоционален, чем письменный. Интонация, т. е. модуляция тембра, высота тона, сила экспираторного удара, — словом живой человеческий голос больше воздействует на чувственное восприятие сообщения, чем текст. Другие особенности устной речи, как темп, ритм, также являются средствами, при помощи которых реализуется эмоциональная сторона этого типа речи. Непосредственный контакт с собеседником, как непереносимое условие, при котором возможно использование устного типа речи, создает своеобразные условия для возникновения особых норм этого типа речи.

## **ЛЕКСИЧЕСКИЕ И СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ УСТНОГО (РАЗГОВОРНОГО) ТИПА РЕЧИ**

Наиболее характерной синтаксической особенностью устной (разговорной) речи является наличие эллиптических оборотов. Опускание отдельных частей предложения является нормой диалогической речи, поскольку сама ситуация общения не требует упоминания опущенного. Полные предложения в устном типе речи могут иногда

---

речью, письменный тип речи часто называется литературно-книжным. Само собой понятно, что устный тип речи может быть представлен и в письменном виде, например, диалоги в художественных произведениях; письменный тип речи может успешно воспроизводиться устно, например, ораторская речь, выступления на собраниях, устный доклад и т. д.

рассматриваться как своего рода нарушение нормы. Они могут быть использованы в особых целях, например, для выражения в диалогической речи раздражения, подчеркнуто-официального тона, вежливого, но настойчивого приказания, скрытой угрозы и пр.

В качестве примеров эллиптических оборотов, закрепленных в языке как типичные нормы непосредственного живого повседневного общения, можно привести следующие выражения: *See you tomorrow. Pity you didn't come. Happy to meet you. Ready?*

Опущение подлежащего (часто вместе с глаголом-связкой), именной части сказуемого или вспомогательного глагола является наиболее употребительной формой эллипса разговорной речи. Например:

*Ellie: . . . Are you very rich?*

*Captain Shotover: No. Living from hand to mouth.*

(B. Shaw. *Heartbreak House*.) Или:

*Augustus: Tush! Where are the others?*

*The clerk: At the front.*

*Augustus: Quite right. Most proper. Why aren't you at the front?*

*The clerk: Over age. Fifty seven.*

(B. S h a w. *Augustus Does His Bit*.)<sup>1</sup>

В отличие от немецкого языка, в котором местоименное подлежащее опускается лишь в некоторых случаях — в эмоционально повышенной речи при соответствующем контексте,<sup>2</sup> в английском языке, как видно из этих примеров, это типичное явление разговорной речи вообще, а не только эмоционально повышенной. Некоторые из таких эллиптических оборотов закреплены уже общественной практикой и используются в виде своего рода штампов разговорной речи. (Напр., *Glad to meet you. Most proper.*)

Иными словами, они не создаются заново, а повторяются в речи и тем самым приближаются, в какой-то степени, к фразеологическим единицам.

---

<sup>1</sup> Подробнее о формах эллиптических оборотов см. Ильиш Б. А. Современный английский язык. Изд-во лит. на ин. яз. М., 1948. Гл. XXI См. Адмони В. Г. Введение в синтаксис современного немецкого языка. Изд-во лит. на ин. яз. М., 1955, стр. 185.

Другое дело эллиптические обороты, которые возникают только в самом диалоге. Например:

"You may lose more than your fees!" "Can't!"  
(G. Galsworthy).

Ср. также вышеприведенные *Over age*; *Fifty seven* и др.

Диалогическая речь, в связи с указанными выше условиями устного типа речи, характеризуется еще и другим свойством: процесс формирования мысли протекает почти одновременно с процессом непосредственной коммуникации, как бы «на ходу». Синтаксис поэтому получает характер непоследовательности, — следствие непродуманности. Эта непоследовательность, в частности, сказывается и в нарушении синтаксических норм.

В этой связи интересно следующее замечание акад. Виноградова: «Многие небрежности и вольности языка Гоголя объясняются его стремлением более свободно пересаживать в литературу формы, выражения и обороты устной, звучащей речи».<sup>1</sup>

Для устной речи в современном английском языке характерно и употребление вопроса в синтаксической форме утвердительного предложения. Например:

"You have been to school?"  
"Yes, sir," I answered; "for a short time."  
(Ch. Dickens)

Или в следующем отрывке, где второй из двух вопросов оформлен в виде утвердительного предложения:

*Augustus*: . . . Have you carried out my orders about the war saving?

*The Clerk*: Yes.

*Augustus*: The allowance of petrol has been reduced by three quarters?

(B. Shaw. *Augustus Does His Bit*.)

Иногда вопросительное предложение употребляется в эллиптической форме: опускается вспомогательный гла-

---

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Язык Гоголя и его значение в истории русского литературного языка. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка». Изд. АН СССР, 1953, т. III, стр. 11.



гол to do например: Miss Holland look after you and all that? Такие предложения стоят на грани нелитературных, просторечных оборотов, которые употребляются в живой разговорной речи.

Следующая характерная черта устного типа речи — это наличие сокращений, которые также вызываются условиями общения. Как известно, темп устного типа речи по сравнению с письменным значительно ускорен. Ускоренный темп устной речи вызывает слияние отдельных форм слова. Например: shan't, can't, shouldn't he's ..., I'll и др. Такие сокращенные формы слов почти не употребительны в письменном типе речи. Известно, что ускоренный темп устной речи является той основой, на которой возникают новые формы слова, являющиеся сокращением от более полных форм. Так, например, возникли слова, получившие соответственно и характеристику разговорных слов, как mike от microphone; knickers от knickerbockers; gent от gentleman; car от motorcar; taxi от taxi-cab; cab от cabriolet; cute от acute, phone от telephone; cycle и bike от bicycle; exam от examination; sub от submarine и др.

Некоторые из этих образований устной речи рассматриваются не как разговорные слова литературного языка, а как слова, стоящие на грани просторечья или жаргонизмов.

В разговорной речи, которая, как уже указывалось выше, всегда более эмоционально окрашена, чем литературно-книжная, появляются всякого рода усилительные слова и обороты. Так например, наречие so постепенно вытесняется наречием that, например: not that quick, not that far, don't ask that much, you must not be here that late, it is that simple, I am not that rich, nothing is that simple.

Как видно из этих примеров that чаще всего употребляется при отрицаниях.

Не менее эмоционально окрашен оборот: that you (he, I, etc.) are (was, were, etc.), например: a fool that I am, villain that he is, naive that she is и другие.

Для устного типа речи характерна также и незаконченность высказывания. Обстановка, в которой протекает общение, в некоторых случаях не требует логического завершения мысли, поскольку это завершение непосред-

ственно вытекает из самой ситуации. Получается своеобразный обрыв предложения. Например: *if you don't come I'll...* . Такие предложения нельзя рассматривать как эллиптические потому, что в них нет опущения какого-либо члена предложения, понятного из контекста высказывания. Содержание высказывания в таком предложении вытекает непосредственно из всей ситуации общения. Действительно, мысль, изложенная в вышеприведенном примере, без раскрытия ситуации остается непонятной. Что должно следовать за *I'll* может быть лишь предметом догадок. Как будет показано ниже (см. раздел «Синтаксические стилистические средства»), эта особенность устной речи используется в качестве особого стилистического приема.

Характерная черта синтаксиса устной речи — это бессоюзие. Интонации, жест, ситуации, в которой ведется общение, и, наконец, формы и семантика сказуемого в предложении часто несут в себе связующую функцию в высказывании. Поэтому союзное сочинение и подчинение, особенно развившееся в письменном типе речи, вообще не характерно для устного типа. Развернутые союзные речения накладывают отпечаток книжности на устную речь.

Отсутствие союзной связи, наоборот, придает устной речи, воспроизведенной в художественной литературе, оттенок естественности. Например:

"That's the point, Mrs. Latham. Nat Donahue knows what you saw and aren't telling — he saw it himself and he's not telling. Why did he send you around to the front door? He could have broken that flimsy lock with no trouble at all. He's so much in love with Thore Kimmball he doesn't know which end he's on."

(L. Ford. *Siren in the Night*.)

Связь между частями высказывания поддерживается только смыслом отдельных предложений. Например:

Then one doctor had told him, "Let them be. They'll go away some time. They're psychosmatic".

"Psychosmatic." Yates has said, "I see."

"No, you don't," the doctor had said. "But don't let it bother you. They'll go away?."

(S. H e i m. *The Crusaders*.) 32

Таким образом, бессоюzie в устной речи — норма. Она формируется как следствие типических условий, в которых протекает общение и о которых говорилось выше. Другое дело бессоюzie в стилях письменного типа речи. Здесь отсутствие союзных слов и речений не определяется условиями общения и поэтому не является нормой. Во многих стилях письменной речи бессоюzie выступает в качестве стилистического приема. Таковы, например, функции бессоюзия в стилях художественной речи и в особенности в поэтической речи.

«От бессоюзных конструкций монологической речи присоединительного типа с отчетливыми разделительными паузами, — пишет Н. С. Пospelов, — коренным образом отличаются бессоюзные сложные предложения разговорной речи, для которых, по наблюдениям Пешковского, характерно «полное отсутствие не только паузы, но и какого-либо ритмического раздела», например: *«Дайте-ка мне материю, я тут оставил». «Почему ты уходишь не закрываешь электричество?»* Такие сложные предложения исключают эллипсис и оказываются в отличие от бессоюзно-присоединительных конструкций отчетливо одночленными».<sup>1</sup>

Союзная связь, используемая в устном типе речи, характеризуется общей нерасчлененностью, недифференцированностью. В устной речи, как указывалось выше, отношения между предложениями часто оформляются бессоюзно, а использование союзов весьма часто не соответствует их предметно-смысловым и грамматическим функциям. Например: *This man, you know, was so badly wounded, and I didn't know if he'd survive. But he did, you know. His wound was carefully bandaged and in a few months he was again able to fight.*

Как видно из этого примера, союз *and* не выполняет здесь своей основной синтаксической функции. По существу говоря, отношения между предложениями здесь не сочинительные, а подчинительные. Как в первом, так и во

---

<sup>1</sup>Пospelов Н. С. О грамматической природе и принципах классификации бессоюзных сложных предложений, сб. «Вопросы синтаксиса современного русского языка», Учпедгиз, М., 1950, стр.

втором случае, *and* выражает скорее отношение причины и следствия, нежели простое сочинение.

Особенно часто в устной речи употребляется союз *and*, причем употребление его большей частью немотивированно. Иными словами союз *and* в устной речи может выполнять, кроме своей основной функции, вытекающей из значения этого союза, другие функции, как, например, разделительную функцию, присоединительную функцию, функции перечисления и др. Например:

"He came to our house for a drink one night *and* next Sunday the paper had the low-down on Mrs. B's bar. Sounded like an illicit hellhole with everybody lying around stiff. *And* he told Freddie it was cherry brandy killed Loring Kimball *and* wanted to know if it was Mr. B's cherry brandy. Freddie said of course it was, what did he think we'd been saving it for." (Курсив наш — И. Г.)

*(L. Ford. Siren in the Night.)*

В этом отрывке союз *and* выполняет разные синтаксические функции. В первом случае *and* выражает подчинение: отношения причинно-следственные. Союз *and*, которым начинается второе предложение, употребляется в типичной для разговорной речи функции присоединения. В третьем случае *and* выражает отношения не совсем ясно очерченные — отношения причины и следствия или последовательности описываемых фактов. Интересны в этом отрывке и формы эллиптических оборотов, типичных для разговорной речи — *it was cherry brandy (that) killed ...* соединения прямой и косвенной речи: *... what did he think we'd been saving it for* и др.

Только интонация дает возможность существования такого эллиптического оборота, который дан в приведенном выше отрывке. Только интонация (в какой-то степени сопровождаемая жестом и мимикой) может придать формально грамматически незаконченному предложению смысловую законченность.

Для английского языка в целях логического или эмоционального выделения части высказывания в устной речи характерно интонационное выделение служебных, а не полнозначных слов. Так, в предложениях:

I wonder if he *is* going; He *has* done it; под сильным ударением находятся слова *is* и *has*.

Интересен следующий пример, в котором служебное слово повторяется в целях эмфазы и получает ударение (и соответственно употребляется в полной форме) только при повторении:

. . .it was just the same to me as if it been you, or Fred or the doctor. That's Christianity, that is. (S. Maugham.)

Оттенок модального значения, окрашивающий предложение с выделенным интонационно-служебным словом, не ясен, если такое предложение написано. Судить о нем можно по более широкому контексту, да и то относительно. Например:

Still she is a very well-bred woman. She was a Miss Farroway of Bellpath, very good family, but these old families sometimes are a little peculiar, I believe. (A. Christie.)

Близко к этой конструкции, типичной для норм живой разговорной речи, стоят синтаксические построения типа: ... that I am, that he was, которыми усиливается эмоциональная окраска высказывания и заканчивается мысль. Например:

. . .he had just finished a morning's work on a drainage scheme, like the really good fellow that he was. (J. Galsworthy.)

Или:

. . .and Felix thought: She just wants to talk to me about Dere. Dog in the manger that I am. (J. Galsworthy.)

Иногда связующее слово that опускается. Например:

June had answered in her imperious brisk way, like the little embodiment of will she was. (J. Galsworthy).

Если сравнить эти предложения с обычными, неэмфатическими конструкциями, то усилительное значение оборотов that I am, that she was станет совершенно очевидным. Например:

Like the really good fellow, he had just finished a morning's work on a drainage scheme.

Таким образом, эмоциональный характер устного типа речи прежде всего проявляется в интонационном оформлении высказывания. Синтаксический рисунок предложения

не подсказывает это оформление, а является его следствием.

Эмоциональность устной речи вызывает к жизни также и особые слова и выражения, которые закрепляются в языке как разговорно-эмоциональная лексика и фразеология. Анализ этого слоя лексики будет дано в разделе «Стилистические функции различных пластов словарного состава английского языка».

## ЛЕКСИЧЕСКИЕ И СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПИСЬМЕННОГО ТИПА РЕЧИ

Трудно переоценить то значение, которое имело появление письменности и ее дальнейшее развитие в унификации разрозненных диалектов общенародного языка и в установлении норм единого литературного языка нации.

Условия, в которых проводилось общение в письменной форме, определили синтаксическое и лексическое своеобразие норм этого типа речи, органически отличающее его от устного типа, из которого он возник. В этой связи интересно привести слова Пушкина: «Может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному? Нет, так же, как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному. Не одни местоимения *сей* и *оний*, но и причастия вообще и множество слов необходимых обыкновенно избегаются в разговоре. Мы не говорим: карета, скачущая по мосту, слуга, метущий комнату; мы говорим: которая скачет, который метет и пр., — заменяя выразительную краткость причастия вялым оборотом. Из того еще не следует, что в русском языке причастие должно быть уничтожено. Чем богаче язык выражениями и оборотами, тем лучше для искусного писателя. Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отречься от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> П у ш к и н А. С. Полное собр. соч. в 16 томах, Изд. АН СССР, 1937, т. 12, стр. 96.

Письменная форма языка имеет длительную историю. Она с трудом завоевала себе право на существование в качестве общенародного средства общения.

По свидетельству А. Мейе, древние народы, пользовавшиеся индоевропейским языком-основой, вообще не имели письменности и, когда они столкнулись с народами, у которых письменность уже существовала, избегали ею пользоваться. «Друиды, например, — пишет А. Мейе, — предпочитали не писать; первые надписи в Индии обязаны своим появлением царю-буддисту; возникновение письменности на многих индоевропейских языках или, во всяком случае, широкое использование ее порождено было прозелитизмом таких религий, как христианство и буддизм».<sup>1</sup>

Известно, что единственными памятниками древних языков является письменная форма речи. Классическая литература, замечает А. Мейе, написана на языке, который «обязан своим существованием литературной и грамматической традиции и не может быть признан примером и непосредственным памятником языка».<sup>2</sup>

Вандриес пишет, что «... люди сохраняют суеверное почтение к писанному тексту. Религия и право использовали это чувство, чтобы связать наш ум письменной формулой, которая не изменяется, и буквой, которая презирает разум. По-французски еще говорят *c'est écrit* или *c'etait écrit* в смысле *это решено, это предрешено, это судьба*, как если бы мы разделяли восточное воззрение, по которому судьбы людей записаны заранее в большой книге, листы которой переворачиваются каждый день».<sup>3</sup>

Разрыв между письменной и устной речью привел к тому, что письменный язык стал рассматриваться как совершенно особый язык. Ж. Вандриес, например, уподобляет письменный язык ледяной корке на реке: текущая подо льдом река — это народный, естественный язык.<sup>4</sup>

Во французском языке расхождение между типами

---

<sup>1</sup> Мейе А. «Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков», ОГИЗ, Соцэкгиз, М. — Л., 1938., стр. 84.

<sup>2</sup> Там же, стр. 89.

<sup>3</sup> Вандриес Ж. Язык. Соцэкгиз. М., 1937, стр. 299. <sup>4</sup> Там же, стр. 253.



речи — письменным и устным — привело к тому, что, например, различные формы глаголов употребляются для разных типов речи. Например, простое прошедшее и прошедшее несовершенное сослагательного наклонения в устном типе речи вообще не употребляются.

Письменный язык начинает рассматриваться как язык закрепленный навеки, как язык не изменяющийся, как язык идеальный.

Вандриес считает, что неизменность для письменного языка есть необходимость. Он рассматривает письменный язык, как язык, закрепленный раз и навсегда, который невозможно изменить после того, как он окончательно сложился. Письменный язык для него «мертвая вещь на живом существе».<sup>1</sup> Но, несмотря на столь искаженное изображение природы и особенностей письменного языка, различие между устным и письменным типами речи в общих чертах совершенно правильно намечено Вандриесом. Существо различий между устной и письменной речью глубоко раскрыто А. А. Потебней:

«Сознательный консерватизм в письменном употреблении речи, — пишет он, — образует привычку, проявляющуюся и в разговоре и отчасти противодействующую стремлению говорящего к сбережению мышечной силы посредством уподоблений, стяжений, сокращений, опущений. В силу этого, при других причинах, расчленяющих общество, возникает различие между письменным и устным языком гораздо большее, чем то, которое до письменности было между относительно архаичною речью мерной песни, пословицы, заговора и немерным просторечием. К различиям грамматическим присоединяются лексические и синтаксические. Пишущий, имея перед глазами написанное и говоря для читателя, может более говорящего заботиться о выборе слов, устранении повторений, обобщении частных для усиления действия речи.»<sup>2</sup>

Письменность сыграла определенную роль в осознании языка как инструмента мышления. А. А. Потебня по этому поводу замечает: «Влияние письменности сходно с влияни-

---

<sup>1</sup> Вандриес Ж. Язык. Соцэкгиз, М., 1937 стр. 302. <sup>2</sup> Потебня А. А. Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 144 — 145.

ем знакомства с иностранными языками: сознание разницы между способами выражения и выражением ведет к наблюдению, что элементы мысли могут быть между собою несогласны и мысли в целом — ложны».<sup>1</sup>

Письменность вызвала к жизни основные научные понятия о самом языке. Понятие прямой речи, например, возникло только при анализе письменного типа речи. Между письменной и устной речью существует постоянное взаимодействие и взаимообусловленность. Существует взаимозависимость интонационного оформления высказывания в устной речи и синтаксического построения данного высказывания в письменной речи. Если в устной речи усиление достигается логическим ударением, а эмоциональная окраска — жестом, мимикой, силой ударения, своеобразным членением предложения, то в письменной речи появляются своеобразные синтаксические средства, — заменители.

С другой стороны, синтаксический рисунок предложения в письменной речи, подсказывая определенное интонационное оформление, вырабатывает свой ритм, отличный от ритма живой разговорной речи. Так появляется особый ритм художественной прозы.

Письменный тип общения обычно используется тогда, когда собеседник физически отсутствует. Поэтому сам характер общения исключает диалогическую форму речи. Речь становится монологической. Следовательно, монолог можно рассматривать как одну из ведущих черт письменного (литературно-книжного) типа речи.

Другая характерная особенность письменного типа речи выводится из следующих условий: процесс формирования мысли протекает в условиях, в которых возможно мысль отчеканить, обработать, придать ей нужную форму, законченность, силу, убедительность, выразительность и прочее. Таких условий разговорная речь, где процесс формирования мысли протекает одновременно с актом общения, не имеет. Естественно, что эти условия, в известной степени, предопределяют и те характерные особенности письменного типа речи, о которых будет сказано ниже. Письменная речь вызывает значительно большее

---

<sup>1</sup> Потебня А. А. Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 145.

увство ответственности за сказанное. «Письменная речь, — пишет Л. А. Булаховский, — значительно более «литературна», в ней значительно более отборочного, чем в речи устной. Говорят все, не проходя обязательно соответственной выучки; тот, кто пишет, обязательно учился. Устная речь в громадном числе случаев — на службе повседневных бытовых потребностей говорящих; письменная — обслуживает важное, а предназначенная для печати — особенно важное или рассчитанное на широкое распространение».<sup>1</sup>

В письменной речи появляется членение на периоды, синтаксические целые, абзацы.

Самым общим определением синтаксических особенностей письменной речи является полнота (развернутость) изложения. Стремление к точной передаче мысли, при невозможности использовать выразительность таких языковых средств, как мимика и жест, а также и языковых средств, как интонация, — настоятельно требует четкой отработки деталей. Точность, развернутость, полнота выражения мысли достигается различными средствами. Все они в сумме и составляют то, что принято называть характерными особенностями синтаксиса письменной речи.

Одна из таких особенностей — наличие большого количества определений, определительных оборотов, определительных придаточных предложений, обстоятельственных слов, которые служат для описания ситуации живого общения. Например :

Slowly and deliberately, and smiling to herself, Suelaine finished drinking the liquor in her glass. I took out my cigarettes and offered her one. She waited until I struck a match and lit hers and mine before answering. (Erskine Caldwell.)

Для письменной речи в английском языке существенную роль играет употребление причастных, герундиальных и инфинитивных оборотов. В отличие от норм синтаксиса разговорной речи письменная речь характеризуется отсутствием эллиптических конструкций, если эти эллипти-

---

<sup>1</sup>Булаховский Л. А. Курс Русского Литературного языка, т. I., Гос. учебно-педагогич. изд-во «Радянська школа», Киев, 1952, стр. 409 — 410.

ческие обороты не несут заранее обусловленной стилистической функции. (См. об этом ниже.)

Письменная речь изобилует соединительными словами и оборотами, возникшими в этом типе речи. Большинство из них редко употребляется в устном типе речи. Приведем примеры таких соединительных слов и оборотов:

moreover, furthermore, likewise, similarly, nevertheless, on the contrary, however, presently, eventually, to begin with, in conclusion, consequently, accordingly, therefore, as a result, it follows that, in fact, in other words и многие другие.

Такая развернутая система союзной связи — результат развития письменной речи, потребовавшей чрезвычайно детализированного и дифференцированного выражения мысли. Многие исследования синтаксического строя английского языка показывают, что развитие подчинения связано, главным образом, с развитием письменного типа речи. И в современном английском языке характерным для этого типа речи остается подчинение.

В процессе своего развития письменная речь выработала и ряд таких приемов синтаксического оформления предложений, которые являются своего рода заменителями живых интонационных средств семантизации. Таковыми являются прежде всего инверсии, параллельные конструкции, хиазм и др.<sup>1</sup> Синтаксические конструкции, которые типичны для письменной речи и не типичны для живой разговорной речи, иногда носят название стилистического синтаксиса или упорядоченного синтаксиса.<sup>2</sup>

Письменная речь отличается своей логической последовательностью и завершенностью. Поэтому для синтаксиса письменной речи характерно более или менее четкое деление отрезков мыслей, оформляемых в письменной речи такими единицами построения, как «сложное синтаксическое целое» и «абзац».

Само понятие абзаца возникло в попытке расчленить речь на отрезки, которые в устной речи легко отделялись

---

<sup>1</sup> См. раздел «Синтаксические стилистические средства».

<sup>2</sup> См. Гвоздев А. Н. Очерки по стилистике русского языка. Изд. Акад. Пед. Наук РСФСР, М., 1952.

паузами. Переход от одной мысли к другой, от одной группы мыслей к другим группам мыслей, от одного высказывания к другому, в письменной речи оформляется абзацами, которые иногда нумеруются (см., например, стиль деловых документов).

Письменная речь может быть оформлена в виде статьи, трактата, делового документа, официальной информации, сообщения, доклада, ораторской речи, выступления на собрании, художественного описания (авторская речь в художественных произведениях) и т. д.

Кроме перечисленных синтаксических особенностей, лежащих в основе разделения письменной и устной речи, письменная речь выработала и соответствующий словарь, который противопоставлен словарю живой разговорной речи и о котором речь будет идти ниже.<sup>1</sup>

Как было уже указано, в этом типе речи развились различные стили. Стили речи имеются и в устном типе общения. Однако в связи с тем, что устная речь значительно меньше исследована, чем письменная, что она мгновенна, мимолетна, менее объективирована, стили речи в устном типе речи недостаточно изучены.

---

<sup>1</sup> См. раздел «Стилистические функции различных пластов словарного состава английского языка»

## СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ЯЗЫКА

В лингвистике очень часто пользуются терминами: выразительные средства языка, экспрессивные средства языка, стилистические средства, стилистические приемы. Эти термины иногда употребляются синонимически, иногда же в них вкладывается различное содержание.

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

Под выразительными средствами языка мы будем понимать такие морфологические, синтаксические и словообразовательные формы языка, которые служат для эмоционального или логического усиления речи. Эти формы языка отработаны общественной практикой, осознаны с точки зрения их функционального назначения и зафиксированы в грамматиках и словарях. Их употребление постепенно нормализуется. Вырабатываются правила пользования такими выразительными средствами языка.

Возьмем для примера следующий оборот: *Never have I seen such a film*. В этом предложении инверсия, вызванная положением наречия *never* на первом месте в предложении, является грамматической нормой. (Предложение *Never I have seen such a film* является грамматически неправильным).

Следовательно, из двух синонимических средств выражения *I have never seen such a film* и *Never have I seen such a film* второе является грамматически нормализо-

ванным средством логического выделения части высказывания.<sup>1</sup>

Возьмем два других предложения: *The Sixth World Youth Festival took place in Moscow* и *It was in Moscow that the 6th World Youth Festival took place*.

Эти два предложения являются своего рода синтаксическими синонимами. Первое предложение в сопоставлении со вторым не несет в себе эмфазы, синтаксическая структура его характеризуется своего рода нейтральностью; второе предложение является эмфатическим; оно использует средства, предусмотренные правилами английского синтаксиса для эмфатического выделения, в данном случае обстоятельственного оборота. Это тоже эмфаза логического характера. Действительно, в английской грамматике говорится, что для логического выделения каких-либо членов предложения можно использовать оборот типа *it is (was)... that (who)*. Этот оборот является выразительным средством языка.

Как будет показано ниже, это выразительное средство языка может быть использовано в каких-то стилистических заданиях, но это не значит, что само средство является стилистическим приемом.

Точно также можно сказать, что существующие в языке пословицы и поговорки являются наличествующими в языке средствами эмоциональной оценки фактов объективной действительности. Их использование в стиле художественной речи, в публицистическом стиле, в стиле научной прозы и т. д. может рассматриваться как использование выразительных средств языка.

Например, в предложении из романа Диккенса *"Dombey and Son"* *"As the last straw breaks the laden camel's back, this piece of underground information crushed the sinking spirits of Mr. Dombey"* имеется общенародная пословица: *"...the last straw breaks the laden camel's back."* Она иполь-

---

<sup>1</sup> Интересно отметить, что это средство логического выделения возникло как особенность письменного типа речи, но в современном английском языке уже не является достоянием литературно-книжных стилей речи. В живой разговорной речи это логическое выделение может быть, однако, реализовано и в предложении *I have never seen such a film*. Для этого достаточно интонационными средствами (ударение, изменение высоты тона, растяжка) выделить слово *never*,



зована Диккенсом в определенных стилистических целях, а именно для сравнения.

Пословицы являются лексическим выразительным средством языка. То же можно сказать и о поговорках, всякого рода фразеологических сращениях и т. д.

Все эти средства языка имеют в себе какую-то дополнительную черту, противопоставленную «нейтральным» синонимичным средствам выражения.

Отбор выразительных средств английского языка еще недостаточно проведен, и анализ этих средств еще далеко не закончен. Здесь еще много неясного, так как критерии отбора и анализа еще не установлены. Поэтому среди выразительных средств художественной речи часто упоминают всякого рода эллиптические обороты без учета того, где, в каких условиях и для каких целей они используются. Однако, как было показано выше (см. раздел «Типы речи»), эллиптические обороты — вполне узаконенная норма устной разговорной речи. Предложение типа "Where to?" как вопрос, заданный собеседнику после сообщения последнего "I'm leaving tomorrow", представляет собой норму языка и не является особым выразительным средством языка. Эта норма устного типа речи. Но как мы увидим ниже эллиптический оборот может стать стилистическим приемом при определенных условиях.

Известно, что возбужденная, экспрессивно-окрашенная речь характеризуется не только фрагментарностью и некоторой алогичностью построения, но и повторением отдельных частей высказывания. Такое повторение слов и целых сочетаний в эмоциональной, возбужденной речи является закономерностью. Например:

"By the Lord," he suddenly cried, "you're pale. You — you, Hilma, do you feel well?"

Или:

"No," said Hilma, at length. "I — I — I can say it for myself. I — " All at once she turned to him and put her arms around his neck.

(F. Norris.)

В этих примерах повторение слов выражает эмоционально-возбужденное состояние говорящего. Чаще всего в авторской речи дается указание на такое состояние.

Среди разнообразных эмоциональных средств языка имеется целый класс слов, характерной особенностью которого является экспрессивность. Это междометия. Они, выражая через соответствующие понятия чувства говорящего, являются выразительными средствами языка. Их функция — эмоциональная эмфаза.

Все выразительные средства языка (лексические, морфологические, синтаксические, фонетические) являются объектом изучения как лексикологии, грамматики и фонетики, так и стилистики. Первые три раздела науки о языке рассматривают выразительные средства как факты языка, выясняя их лингвистическую природу. Стилистика изучает выразительные средства с точки зрения их использования в разных стилях речи, полифункциональности, потенциальных возможностей употребления в качестве стилистического приема.

Что же следует понимать под стилистическим приемом? Прежде чем ответить на этот вопрос, попытаемся определить характерные признаки этого понятия. Стилистический прием, прежде всего, выделяется и тем самым противопоставляется выразительному средству сознательной литературной обработкой языкового факта. Эта сознательная литературная обработка фактов языка, включая и такие, которые мы назвали выразительными средствами языка, имеет свою историю. Еще А. А. Потебня писал: «Начиная от древних греков и римлян и с немногими исключениями до нашего времени, определение словесной фигуры вообще (без различия тропа от фигуры) (т. е. то, что входит в понятие стилистических приемов — *И. Г.*) не обходится без противопоставления речи простой, употребленной в собственном, *естественном*, первоначальном значении, и речи украшенной, переносной».<sup>1</sup>

Сознательная обработка фактов языка нередко понималась как отклонение от общеупотребительных норм языкового общения. Так Бэн пишет: «Фигурой речи называется уклонение от обыкновенного способа выразиться, с целью усилить впечатление».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905 г., стр. 201.

<sup>2</sup> Бэн А. Стилистика и теория устной и письменной речи М., 1886, стр. 8

В этой связи интересно привести следующее высказывание Вандриеса: «Художественный стиль — это всегда реакция против общего языка; в известной мере — это арго, литературный арго, который может иметь различные разновидности...»<sup>1</sup>

Аналогичную мысль высказывает и Сейнсбери: «Истинный секрет стиля состоит в нарушении или пренебрежении правилами, по которым строятся фразы, предложения и абзацы». (Перевод наш. И. Г.)<sup>2</sup>

Само собой понятно, что сущность стилистического приема не может заключаться в отклонении от общеупотребительных норм, так как в этом случае действительно стилистическое средство было бы противопоставлено языковой норме. На деле же стилистические приемы используют норму языка, но в процессе ее использования берут самые характерные черты данной нормы, ее сгущают, обобщают и типизируют. Следовательно, стилистический прием есть обобщенное, типизированное воспроизведение нейтральных и выразительных фактов языка в различных литературных стилях речи. Поясним это примерами.

Существует стилистический прием, известный под названием *сентенции*. Сущность этого приема заключается в воспроизведении характерных, типических черт народной пословицы, в частности ее структурно-семантических характеристик. Высказывание — сентенция имеет ритм, рифму, иногда аллитерацию; сентенция — образна и эпиграмматична, т. е. в сжатой форме выражает какую-либо обобщенную мысль. Например:

"... in the days of old

Men made the manners; manners now make men."

(G. Byron.) Точно так же предложение:

No eye at all is better than an evil eye. (Ch. Dickens.)

по форме и по характеру высказанной мысли напоминает народную пословицу. Это сентенция Диккенса.

---

<sup>1</sup> В а н д р и е с Ж. Язык. Соцэкгиз. М., 1937, стр. 251 — 252. <sup>2</sup>Saintsbury G. Miscellaneous essays. Lnd., 1895, p. 85.

Таким образом, сентенция и поговорка соотнесены между собой как общее и индивидуальное. Это индивидуальное основывается на общем, берет то наиболее характерное, что свойственно этому общему, и на этой основе создается определенный стилистический прием.

Стилистический прием, являясь обобщением, типизацией, сгущением объективно существующих в языке средств, не является натуралистическим воспроизведением этих средств, а качественно их преобразовывает. Так, например, несобственно-прямая речь (см. ниже) как стилистический прием является обобщением и типизацией характерных черт внутренней речи. Однако этот прием качественно преобразовывает внутреннюю речь. Эта последняя, как известно, не имеет коммуникативной функции; несобственно-прямая (изображенная) речь имеет эту функцию.

Необходимо различать использование фактов языка (как нейтральных, так и выразительных) в стилистических целях и уже выкристаллизовавшийся стилистический прием. Не всякое стилистическое использование языковых средств создает стилистический прием. Так, например, в приведенных выше примерах из романа Норриса автор, в целях создания нужного эффекта, повторяет слова I и you. Но этот повтор, возможный в устах героев романа, лишь воспроизводит их эмоциональное состояние.

Иначе говоря, в эмоционально-возбужденной речи повторение слов, выражая определенное психическое состояние говорящего, не рассчитано на какой-либо эффект. Повторение же слов в авторской речи не является следствием такого психического состояния говорящего и ставит своей целью определенный стилистический эффект. Это — стилистическое средство эмоционального воздействия на читателя.<sup>1</sup> С другой стороны, использование повторения в качестве стилистического приема нужно отличать от повторов, которые служат одним из средств стилизации.

Так, известно, что устная народная поэзия широко использует повторение слов в разнообразных целях: замедление повествования, придание песенного характера сказу и др.

---

<sup>1</sup> См примеры, данные в разделе «Повторы».

Такие повторы народной поэзии являются выразительными средствами живого народного языка. Стилизация и есть непосредственное воспроизведение фактов народного творчества, его выразительных возможностей. Стилистический же прием только опосредствованно связан с наиболее характерными чертами разговорной речи или с формами устного творчества народа.

Интересно, что А. А. Потебня также различает использование фольклорных традиций в повторении слов и словосочетаний, с одной стороны, и повтор как стилистический прием, с другой. «Как в народном эпосе, — пишет он, вместо ссылок и указаний на вышеизложенное — буквальное повторение его (что образнее и поэтичнее); так Гоголь — в пределах периода, когда речь становится более одушевленной, (затем, как манера)...»<sup>1</sup>.

Здесь обращает на себя внимание противопоставление «одушевленной речи» и «манеры». Под «одушевленной речью», очевидно, надо понимать эмоциональную функцию этого языкового выразительного средства; под «манерой» — индивидуальное использование этого стилистического приема.

Таким образом, многие факты языка могут лежать в основе образования стилистического приема.

К сожалению, еще не все средства языка, имеющие выразительную функцию, подверглись научному рассмотрению. Поэтому целый ряд оборотов живой разговорной речи еще не выделяется грамматиками как нормализованные формы логической или эмоциональной эмфазы.

В связи с этим возвратимся к эллипсису. Представляется более целесообразным эллипсис рассматривать как категорию стилистическую. В самом деле, мы уже говорили, что в диалогической речи мы имеем не опущение какого-либо члена предложения, а его закономерное отсутствие. Иными словами, в живой разговорной диалогической речи нет сознательной литературной обработки фактов языка. Но, будучи перенесены в другую среду, из устно-разговорного типа речи в литературно-книжный, письменный тип речи, такое отсутствие какого-либо члена пред-

---

<sup>1</sup> Потебня А. А. Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 352.

ложения является актом осознанным, и поэтому становится фактом стилистики. Здесь не отсутствие, а опущение. Этот прием типизировался в письменной речи, как средство сжатой, эмоционально-окрашенной речи.

Эллиптический оборот, использованный Драйзером в авторской речи, в которой дается оценка выступления судьи — одного из персонажей «Американской трагедии» — стилистический прием: "So Justice Oberwaltzer — solemnly and didactically from his high seat to the jury."

Этот стилистический прием типизирует, усиливает особенности устной речи, применяя их в другом типе речи — письменном.

Можно привести еще один прием типизации выразительных средств языка и создания на основе такой типизации стилистического приема.

Известно, что в языке некоторые категории слов, в особенности качественные прилагательные и качественные наречия могут в процессе употребления терять свое основное, предметно-логическое значение и выступать лишь в эмоциональном значении усиления качества, например: awfully nice, terribly sorry, dreadfully tired и т. д. В таких сочетаниях, при восстановлении внутренней формы слова, обращает на себя внимание логически исключающие друг друга понятия, заключенные в компонентах сочетания. Именно эта черта в типизированной форме вызвала к жизни стилистический прием, получивший название оксюморона. Такие сочетания, как: proud humility (G. Byron), a pleasantly ugly face (S. Maugham) и др. уже являются стилистическими приемами.

В анализе стилистических приемов английского языка мы будем там, где это возможно, пытаться показывать соотношение их с выразительными и нейтральными средствами языка, одновременно указывая на лингвистическую природу этих приемов и их стилистические функции.

## СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ РАЗЛИЧНЫХ ПЛАСТОВ СЛОВАРНОГО СОСТАВА АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Для того, чтобы разобраться в словарном богатстве любого языка, необходимо представить его себе в виде более или менее определенной системы, элементы которой должны находиться в какой-то связи, взаимообусловленности, в каких-то закономерных отношениях. Не отрицая общего системного характера языка, как общественного явления, признавая историчность его категорий, некоторые лингвисты, однако, отрицают системный характер лексики. Она представляется им стихийной, как с точки зрения ее возникновения и развития, так и с точки зрения ее современного состояния. Появление новых слов, развитие значений, дифференциация словаря по сферам употребления и по стилистической характеристике, соотношение значения и понятия в слове и целый ряд других проблем, связанных с проблемой слова, настолько разнообразны и разноплановы, что лексика языка на первый взгляд действительно представляется бессистемной.

Но это не так. Конечно системный характер словарного состава языка не может быть столь определенным и четким как система фонематического состава языка. Лексика языка с точки зрения системности, не может также быть уподоблена грамматике языка. Но представлять себе слова как неорганизованные элементы общей системы языка, значит отрицать самую системность языка.

Лексика языка может быть представлена как некая стройная система, в которой различные аспекты слова,



как, например, значения, понятия, морфологическая структура, стилистическая характеристика и пр., могут быть организованы как зависимые элементы системы.

Для лингвистической стилистики языка особую важность приобретает классификация словаря по стилистическим признакам и по типам лексических значений.<sup>1</sup>

Словарный состав современного английского языка, объединяющий все слова языка, прежде всего характеризуется своей разносторонностью. Известно, что в процессе своего развития и формирования национальный английский язык все больше дифференцировался. Эта дифференциация, в частности, нашла свое выражение и в разграничении словаря.

Выше мы говорили о том, что появление письма привело к образованию двух типов речи: письменного (литературно- книжного) и устного (живого разговорного). Словарный состав языка также отражает это деление. Каждый из типов речи вырабатывает специфический для себя лексический пласт, внутри которого происходит дальнейшая дифференциация. Это, конечно, не значит, что всю лексику английского языка можно разделить на слова, употребляемые только в разговорной речи, и, употребляемые только в письменном типе речи. Большинство слов современного английского языка являются общеупотребительными (мы будем условно называть слова, которые не имеют четко выраженной стилистической характеристики, словами с нейтральной стилистической окраской). Они в равной степени могут быть использованы как в литературно-книжной (письменной) речи, так и в живом устном общении (разговорной речи).

Однако, именно на фоне такой нейтральной лексики современного английского языка особенно выделяются

---

<sup>1</sup> Некоторый лексикологический аспект исследования необходим и в стилистике. Поэтому лингвистическая стилистика неизбежно должна вторгнуться в чужую область. Однако, как будет показано ниже, метод рассмотрения вопросов и классификация явлений в курсе стилистики отличаются от метода лексикологического анализа фактов языка.

слова, которые получают характеристику либо «литературно-книжные», либо «разговорные».

Это можно проиллюстрировать следующей сравнительной таблицей синонимов.

а) разговор-	б) лексика с русской окраской	в) литературно-
kid	child	infant
chop	follow	associate
dad (daddy)	father	parent (ап и)
get out	go away	retire
	to kill	to slay
	to attack	to assail
	to think	to deem
	meal	repast
	rest .....	repose и т. д.

Как видно из этой сопоставительной таблицы, различия между разговорной и нейтральной лексикой, с одной стороны, и нейтральной и литературно-книжной лексикой, с другой, прежде всего выражаются в эмоциональной окраске. Разговорный слой лексики часто имеет определенную эмоциональную окраску, иногда настолько значительную, что создаются условия для возникновения эмоциональных значений, например, *get out* и *go away*. Литературно-книжная лексика тоже, в некоторых случаях, имеет эмоциональную окраску — приподнятости, возвышенности, торжественности и т. д. Эмоциональная окраска обычно появляется как в разговорных словах, так и в литературно-книжных, если они синонимичны, т. е. в сопоставлении друг с другом и с нейтральной лексикой. Но есть и такие разговорные слова, которые лишены эмоциональной окраски. Их отличие от других пластов словаря определяется, кроме различия в сфере употребления, структурно-морфологическими особенностями и семантическими оттенками.

Разговорный слой лексики и противопоставленный ему книжно-литературный слой лексики — категории **исторические**. Те слова и выражения, которые **в одну эпоху от-**

носятся к разговорной лексике, в другую становятся общеупотребительной лексикой с нейтральной окраской или даже переходят в разряд литературно-книжной лексики. И, наоборот, то, что в какую-либо эпоху является литературно-книжной лексикой, в последующие эпохи может перейти в разряд нейтральных или разговорных слов. Например, такие сокращенные формы, как 'neath, o'er, e'en, e'er и др. в XVII-XVIII вв. являлись формами живой разговорной речи, а полные формы этих слов — beneath, over, even, ever рассматривались как литературно-книжные образования. В современном английском языке такие сокращенные формы были вытеснены из разговорной речи полными формами, и сокращенные формы остались лишь в сфере литературно-книжного употребления, а именно в сфере поэтической лексики. В этой связи интересно отметить, что в XVII веке, когда употребление конверсии было в некоторой степени ограничено литературными нормами, Драйден использовал этот прием словообразования в целях создания «разговорных слов» для речевой характеристики персонажей. Таким образом, Драйден использовал конверсию в XVII веке так, как в позднейшие периоды XIX-XX вв. некоторые писатели используют жаргонизмы и диалектизмы.

Не следует думать, что все книжно-литературные слова имеют синонимы нейтральные или разговорные. Научные термины и общественно-политическая лексика вообще таких синонимов не имеют.

Важно иметь в виду основное различие, которое существует между литературно-книжным и живым разговорным слоями лексики. Когда литературно-книжная лексика используется в общении неофициального характера, она приобретает специфический характер, т. е. начинает выполнять стилистические функции. Так, например, речевой портрет мистера Микобера из произведения Диккенса "David Copperfield" создается типизированным использованием литературно-книжной лексики (а также и другими чертами письменного типа речи) в обычной бытовой ситуации:<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Все литературно-книжные слова и сочетания выделены мною курсивом. — И. Г..

"My dear Copperfield," said Mr. Micawber., "this is *luxurious*. This is a way of life which reminds me of the period when I was myself in a state of *celibacy*, and Mrs. Micawber had not yet been *solicited to plight* her *faith* at the *Hymeneal altar*."

"He means, solicited by him, Mr. Copperfield," said Mrs. Micawber, archly. "He cannot answer for others."

"My dear," returned Mr. Micawber with sudden seriousness, "I have no desire to answer for others. I *am too well aware* that when, in the *inscrutable decrees of Fate*, you were *reserved for me*, it is possible you may have been reserved for one *destined*, after a *protracted* struggle, *at length* to fall a victim to *pecuniary involvements* of a *complicated nature*. I understand your *allusion*, my love, I regret it, but I can bear it."

"Micawber!" exclaimed Mrs. Micawber, in tears. "Have I deserved this! I, who never have deserted you; who never *will* desert you; Micawber!"

"My love," said Mr. Micawber, much affected, "you will forgive, and our old and tried friend Copperfield will, I am sure, forgive the momentary *laceration* of a *wounded spirit*, made *sensitive* by a *recent collision* with the *Minion of Power* — in other words, with a *ribald turncock* attached to the waterworks — and will pity, not *condemn its excesses*."

В письменном типе речи в английском языке выделяются а) общая литературно-книжная лексика и б) функциональная литературно-книжная лексика.

В устном типе речи в английском языке выделяются а) общелитературная разговорная лексика и б) нелитературный слой слов.

## ОБЩАЯ ЛИТЕРАТУРНО-КНИЖНАЯ ЛЕКСИКА

Разрыв между живой разговорной речью и письменным (литературно-книжным) типом речи более всего, на всех этапах развития, проявлялся в словарном составе. Общая литературно-книжная лексика современного английского языка характеризуется значительным количеством слов латинского и французского происхождения (книжного заимствования). Их семантические границы значительно более четко очерчены, чем соответствующие синонимы живой разговорной речи, и, поэтому, они обеспечивают более точное выражение мысли.

Контрастность общей литературно-книжной лексики и разговорной лексики часто используется для достижения желаемого стилистического эффекта. Так в рассказе

О. Генри "By Courier" противопоставление общей литературно-книжной лексики разговорной (значительно приправленной нелитературными формами речи и усиленной образными выражениями) приобретает особую стилистическую функцию — подчеркнуть различие в социальном положении героев рассказа:

"Tell her I am on my way to the station, to leave for San Francisco, where I shall join that Alaska moose-hunting expedition. Tell her that, since she has commanded me neither to speak nor to write to her I take this means of making one last appeal to her sense of justice, for the sake of what has been. Tell her that to condemn and discard one who has not deserved such treatment, without giving him her reason or a chance to explain is contrary to her nature as I believe it to be."

"He told me to tell yer he's got his collars and cuffs in dat grip for a scoot clean out to 'Frisco. Den he's goin' to shoot snowbirds in de Klondike. He says yer told him not to send 'round no more pink notes nor come hangin' over de garden gate, and he takes dis mean (sending the boy to speak for him — *И. Г.*) of putting yer wise. He says yer referred him like a has-been, and never give him no chance to kick at de decision. He says yer swiped him, and never said why."

Аналогичный пример можно привести из пьесы Б. Шоу "Fanny's First Play", где живая разговорная речь противопоставлена строгой, точной, литературно-книжной речи. Здесь контрастность достигается только лексическими средствами:

*Dora: Oh I've let it out. Have I! (Contemplating Juggins approvingly as he places a chair for her between the table and the sideboard) But he's the right sort: I can see that. (Buttonholing him). You won't let on downstairs, old man, will you?*

*Juggins: The Family can rely on my absolute discretion.*

Дора употребляет слова разговорного слоя лексики. В речи Джагинса выбор слов характеризуется нейтральной и литературно-книжной окраской.

Вот пример, в котором сопоставление разговорных слов и литературно-книжных в сочетании с другими особенностями двух типов речи, показывает как письменная речь служит уточнению выраженной мысли:

A grin twitched George's pallid lips.

"Make me a codicil. You'll find paper in the dressing-table drawer" . . .

The words came with a hoarse relish. "My three screws to young Val Dartie, because he's the only Forsyte that knows a horse from a donkey." A throaty chuckle sounded ghastly in the ears of Soames.

"What have you said?"

Soames read: "I hereby leave my three racehorses to my kinsman Valerius Dartie, of Wansdon, Sussex, because he has special knowledge of horses."

(J. Galsworthy. *The White Monkey* )

Некоторые литературно-книжные слова современного английского языка отчетливо выделяются своим специфическим книжно-литературным характером. Таковы, например, concord, harmony, dispute, auxiliary, opponent, volition, antagonism, calamity, partaking (cp. to take part), exemption, susceptibility, morosity, in accordance with, assiduity, alacrity, succour и др.

К книжно-литературной лексике относится также и значительное количество фразеологических сочетаний. Так, например, явно книжными являются следующие фразеологические единицы: to pass the Rubicon; with regard, by virtue of, to lose an opportunity, to speak at great length, to lend assistance, to draw a lesson, responsibility rests и др.

Многие из слов и фразеологических единиц, относящихся к литературно-книжной лексике, могут употребляться и в живом непосредственном общении. От этого они не перестают быть литературно-книжными словами. Это — проникновение литературно-книжной лексики в сферу живой разговорной речи. Если такое проникновение приобретает систематический характер, то литературно-книжная лексика постепенно «нейтрализуется».

Неумеренное пользование литературно-книжной лексикой в живой разговорной речи ощущается как диссонанс и используется в особых стилистических заданиях. (См. речь Микобера, приведенную на стр. 55)

## **ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРНО-КНИЖНАЯ ЛЕКСИКА**

Функциональная литературно-книжная лексика представляет собой неоднородные группы слов, различаемые по служебной функции, которую слова несут в различных стилях речи.

К ним относятся термины, варваризмы, поэтизмы, архаические слова и литературные неологизмы. Все эти группы слов в процессе употребления в разных стилях речи приобрели свою, специфическую стилистическую характеристику. Так термины, преимущественно используемые в стиле научной прозы, в английской лексикологии даже называются «учеными словами» (scientific words); поэтизмы называются так потому, что преимущественно употребляются в поэзии; варваризмы и архаизмы тоже ограничены в сферах употребления и приобретают определенные стилистические функции.

Рассмотрим некоторые особенности этих групп словарного состава английского языка.

### Термины

В функциональной литературно-книжной лексике значительное место занимает слой, который носит обобщенное название термины. Как известно, термины — это слова, которыми обозначают вновь появляющиеся понятия, связанные с развитием науки, техники и искусства. Термины в основном лишены эмоционального значения, хотя и могут в отдельных случаях приобретать в тексте определенную эмоциональную окраску. Кроме того, термины характеризуются моносемантичностью. По своей природе они оказывают большее сопротивление процессу обрастания дополнительными значениями.

Сфера употребления термина — стиль научной прозы. Однако не следует думать, что термины являются принадлежностью только этого стиля речи. Они широко используются и в других стилях речи, как, например, в газетно-публицистическом, в художественном, в официально-деловом и в др. Назначение терминов в других стилях речи отличается от того, которое они имеют в научной литературе. В стиле научной прозы термины употребляются для обозначения нового понятия, возникшего в результате исследований, экспериментов и т. д.

Употребление терминов в других стилях речи связано уже с конкретными задачами высказывания. Так, медицинская терминология в романе Кронина "The Citadel"



используется как для создания соответствующего колорита, так и для других целей. Термины в этом романе можно разделить на две группы — термины общеизвестные, широко употребляемые и термины неизвестные. К общеизвестным терминам относятся такие, как *cyst*, *typhoid*, *pneumonia*. Но для речевой характеристики героев, особенно, когда разговор идет в кругу специалистов, автор вводит неизвестные термины, значение которых непонятно читателю. К этим терминам относятся такие как *nystagmys*, *abdominal* и т. д. Неизвестные термины автор поясняет, но не всегда. Так, термин *abdominal* становится понятным читателю, т. к. он относится к тому же заболеванию, которое было названо *cyst*. Значение слова *enteric* Кронин поясняет словом *typhoid*. Однако гораздо шире автор использует вместо терминов речи, например, *beat knee*, *cut fingers* и т. д.

В художественном произведении используются термины, дающие самое общее представление о фактах общественной, производственной, научной и др. деятельности, которая описывается художником. Эти термины не являются результатом логических, следующих друг за другом доказательств. Они выступают здесь лишь в качестве характеристики явления и служат одним из средств создания необходимого колорита. Например:

There was a long conversation — a long wait. His father came back to say it was doubtful whether they could make *the loan*. Eight per cent, then being *secured for money*, was a small *rate of interest*, considering its need. For ten per cent Mr. Kugel might make a *call-loan*. Frank went back to his employer, whose commercial choler rose at the report.

(Th. Dreiser. *The Financier*.)

Слова *call-loan*, *loan* и сочетания *to secure for money*, *rate of interest* представляют собой почти общеизвестные финансовые термины. Во всяком случае, их смысловая структура настолько прозрачна, что не требует каких-либо дополнительных пояснений. Так, термин *call-loan* это такой заем, который должен быть погашен при первом требовании (*call*); *rate of interest* и *loan* почти детерминизированы и несут терминологическую функцию лишь в ряду других финансовых терминов.

Таким образом, если термины в научной прозе являются наиболее распространенным средством выражения научных понятий и несут научно-познавательную функцию, то в художественной прозе они несут особую функцию, стилистическую. Иногда термины в художественных произведениях используются и в качестве средств речевой характеристики героев. В этом случае научные и технические термины выступают как условные приемы косвенного описания среды, обстановки, интересов персонажей произведения. Знаменательно то, что читателю для понимания текста даже не обязательно точное знание содержания этих терминов. В некоторых случаях специальная терминология в прямой речи героев создает не столько речевой портрет, сколько сатирический эффект. Например:

"What a fool Rawdon Crawley has been," Clump replied, "to go and marry a governess! There was something about the girl, too."

"Green eyes, fair skin, pretty figure, famous *frontal development*," Squills remarked. (Курсив наш — И. Г.)

(W. M. Thackeray. *Vanity Fair*.)

медицинский термин *frontal* в сочетании со словом *development* образует здесь перифрастический оборот с эвфемистическим и сатирическим оттенком.

Такое же использование научных терминов из области генетики мы находим в романе Голсуорси "The Man of Property", где молодой Джолион, сравнивая семейство Форсайтов с миром животных, использует термины в развернутой метафоре.

"I should like," said young Jolyon, "to lecture on it: Properties and quality of a Forsyte. This little animal, disturbed by the ridicule of his own sort, is unaffected in his motions by the laughter of strange creatures (you or I). Hereditarily disposed of myopia, he recognises only the persons and habitats of his own species, amongst which he passes an existence of competitive tranquillity?"

В этом отрывке появление терминов в сатирической функции вызвано метафорическим употреблением глагола *to lecture*.

Основным условием стилистического использования терминов является четкое выявление терминологического значения. Иными словами, предпосылкой для стилистического использования термина является его полная соот-

несенность с одним, и только с одним терминологическим рядом.

Как известно, в образовании термина и в его дальнейшей судьбе действуют два процесса, а) процесс образования нового термина из общеупотребительного словаря, латинских и греческих морфем, заимствований и б) постепенная детерминологизация, т. е. как это видно из самого обозначения процесса — постепенная утрата терминологического значения, обрастание пучком производных значений, расшатывание монолитности его смысловой структуры. Так, например, известно, что слова *atmosphere* (*lively atmosphere*), *the missing link* (зоологический термин, введенный Дарвином для обозначения вида, переходного от человекообразных обезьян к человеку, применяемый также для характеристики людей) детерминологизировались. Такие слова, как *telephone*, *radio*, *electricity* и т. п. совершенно потеряли свою терминологическую окраску.

В истории развития английского языка, как известно, морские термины очень легко детерминологизировались. Это явление связано с конкретной историей английского народа, его положением как островного народа и того места, которое судоходство и навигация вообще занимали в жизни английского народа. Некоторые навигационные термины настолько детерминологизировались, что входят в общий фразеологический фонд английского языка.

Использование таких детерминологизированных слов и словосочетаний может иметь стилистический эффект лишь в случае насильственного восстановления в них терминологичной окраски.

### **Поэтизмы и редко-употребительные слова**

Особую роль в литературном языке, в его литературно-книжной разновидности (в письменном типе речи), играют слова и фразеологические сочетания, известные под названием поэтизмов. Под это понятие часто подводят также слова высокой, торжественной окраски. Сам термин «поэтизм» указывает на ограниченность употребления слов определенным стилем языка, а именно стилем художественной речи.

Противопоставление языка поэзии языку прозы не в плане ритмико-фонетических и образных особенностей каждого из этих видов литературной речи, а в плане особого словаря, якобы свойственного поэзии, имеет свою историко-литературную традицию.

Особая лексика и фразеология поэтических произведений, которая, якобы, призвана поддерживать особый ореол поэзии, имеет тенденцию к отрыву от общеупотребительного словаря национального языка. Поэзия со времен классицизма в Англии рассматривалась представителями буржуазно-аристократических кругов как искусство для немногих, для избранных. Эта поэзия выдвинула целый ряд канонов, которым, как неким обязательным нормам, должны были следовать поэты. Среди этих канонов, пожалуй, самым важным считалось особое словоупотребление. Застывшие образы, условная морфологическая трактовка обычных понятий действительности требовали от языка поэзии традиционных эпитетов архаической лексики, фразеологических штампов.

Акад. Виноградов так характеризует роль поэтизмов в языке: «... паутина «поэтических» слов и образов облакает действительность, «стилизуя» ее под заданные литературные нормы и каноны. Слово оторвано от реального предмета. Вовлеченные в систему литературных стилей, слова здесь подбирались и группировались в образы, в фразеологические серии, которые застывали, шаблонизировались и становились условными символами тех или иных явлений или характеров, тех или иных идей или представлений».<sup>1</sup>

Поэтизмы представляют собой неоднородный пласт слов современного английского языка, включающий и архаизмы, которые оживляются поэтами в особых стилистических заданиях (см., например, использование таких слов, как *whilome*, *ne*, *leman* и многих других в первых строфах первой песни «Чайльд-Гарольда»). К этим архаическим поэтизмам относятся также устаревшие для современного английского языка формы, как, например, формы 3-го лица единственного числа настоящего време-

---

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. Гос. изд. худ. лит-ры. 1941, стр. 8-9.

ни *-eth* (*casteth*)<sup>1</sup> и слов, одно из значений которых устарело. Так, например, в предложении "Deserted is my own good hall, its hearth is desolate" (G. Byron. *Child Harold*) — слово "hall" имеет значение *palace* — *дворец, замок, дом* — значение, которое сейчас является архаическим.

Приведем несколько примеров наиболее употребительных поэтизмов английского языка. Существительные: *billow* (*wave*), *swain* (*peasant*), *main* (*sea*). Прилагательные: *yon* (*there*), *staunch* (*firm*), *hallowed* (*holy*). Глаголы: *quit* (*leave*), *fare* (*walk*), *trow* (*believe*). Предпочтительно употребляются сильные формы прошедшего времени: *wrought* (*worked*), *bade* (*bid*), *clad* (*clothed*). Наречия: *haply* (*perhaps*), *oft* (*often*), *whilome* (*formerly*). Местоимения: *thee*, *ye*, *aught* (*anything*), *naught* (*nothing*). Союзы: *albeit* 'although), *ere* (*before*) *o'er* (*over*) и др.

Кроме архаизмов к поэтизмам относятся слова, которые, благодаря частому употреблению в поэзии, не стали архаизмами, т. е. не устарели в своем употреблении, а выкристаллизовались как определенная поэтическая терминология. Иными словами, их можно рассматривать как поэтические термины. К таким словам надо отнести слова *bard* *поэт*, *woe* *горе*, *billow* *волна*, *steed* и *charger* *конь* и др.

К поэтизмам можно отнести и некоторые слова диалектальные, как, например, причастие прошедшего времени от глагола — *shend* — *shent* в значении *потерянный, обесчещенный, разоренный*; или *rest* в диалектальном значении *остановить, остановиться*, например: "...where he shall

---

<sup>1</sup> Интересно, что в поэзии первой половины XVI века 3-е лицо глаголов в индикативе настоящего времени с окончанием *-s* более употребительно, чем в прозе этого же периода. Уайлд считает, что использование формы на *-s* диктовалось ритмическими соображениями в поэзии. И поэтому употребление формы на *-eth* в современной поэзии также определяется требованиями ритма. Нам представляется такое объяснение неправильным; если в отдельных случаях использование той или иной формы и было связано с требованиями ритма, оно не определяет общей тенденции в использовании одной или другой формы. Более правдоподобной представляется мысль о том, что использование более редкой, малоупотребительной формы вызвано желанием придать поэтическому языку особую приподнятость и торжественность.

rest him on his pilgrimage." Такие формы как *yea* вместо *yes*, *paу* вместо *po* также могут рассматриваться как диалектальные слова, используемые в качестве поэтизмов.

Далее, к поэтизмам необходимо отнести и слова, которые можно назвать редко-употребительными. Это обычно слова заимствованные в разные периоды из французского, латинского и др. языков, как, например, *robe*, *garment*, *apparel*, *adieu*, *joyaunce*, *pleasaunces*, *reverie*, *circumambient*, *matin*, *perchance* и др.

К поэтизмам также необходимо отнести и некоторые неологизмы, созданные классиками английской поэзии и оставшиеся в сфере их индивидуального употребления. Чаще всего это сложные слова. Приведем несколько примеров таких сложных слов из произведений Байрона: *goar-faced*, *dew-drops*, *sea-mew*, *long-reluctant*, *wave-reflected*, *dark-glancing* (daughters), *seagirt* (citadel), *blood-red*, *awe-struck* (world) и многие другие.<sup>1</sup>

Поэтизмами или поэтической фразеологией также называют слова и обороты, возникшие в результате перифрастического отображения реальной действительности.

Сферой употребления поэтизмов является не всякая поэзия национально-английского языка, а поэзия определенных литературных течений, определенных исторических этапов развития литературного языка. Наибольшее использование поэтизмов мы наблюдаем в литературных течениях классицизма и романтизма. Именно поэты-классицисты рассматривали поэзию как «искусство для избранных», и наличие в ней особых слов, поддерживающих эту поэтическую традицию классицизма, являлось нор-

---

<sup>1</sup> Создание таких сложных слов, надо полагать, в значительной степени способствовали ранние переводы «Илиады» и «Одиссеи» Гомера на английский язык (ср. в русском языке — быстропенный, многоопытный, богоподобный, розоперстый, длинноогромный и т. п.). Особое влияние на Байрона и других поэтов оказал Мильтон. Большое количество поэтизмов появляется в английском языке в XVI веке в «аристократической» поэзии Спенсера, Лилли и других. Бен Джонсон, критикуя Спенсера за неумеренное использование поэтизмов в (основном архаических слов), заявил, что "Spencer in affecting the ancients writ no language." («Подражая древним, Спенсер вообще писал на каком-то неизвестном языке»). За то же критиковал Спенсера Сидней.



мой. Поэты-романтики не только пользуются поэтизмами, полученными «в наследство» от поэтов-классицистов, но развивают и обогащают словарный состав английского языка новыми поэтизмами.

В произведениях поэзии классицизма и романтизма поэтические слова и выражения часто выполняют стилистическую функцию украшения языка поэзии. Однако, у каждого поэта функция поэтизмов зависит от конкретного содержания высказывания. И тем не менее, можно наметить общие функциональные черты поэтизмов. Так, например, у романтиков функции поэтизмов находятся в общем соответствии с их мировоззрением, с их основными идейно-литературными устремлениями. Поэтизмы у романтиков способствуют выявлению того настроения поэта, которое характеризуется отходом от реальной действительности, уединением, титанизмом, одиночеством и т. п.

В приведенных ниже двух строфах поэмы Байрона «Чайльд Гарольд» выделенные нами курсивом слова и словосочетания могут служить иллюстрацией поэтизмов, свойственных английским романтикам начала XIX в. (Курсив наш — И. Г.)

## XLVI.

But all unconscious of the coming *doom*,  
The *feast*, the *song*, the *revel* here *abounds*;  
Strange *modes of merriment* the *hours consume*,  
Nor bleed these patriots with their country's wounds;  
Nor here *War's clarion*, but *Love's reback sounds*;  
Here *Folly* still his *votaries inthralls*;  
And *young-eyed Lewdness* walks her midnight rounds;  
*Girt* with the silent crimes of Capitals,  
Still to the *last kind Vice* clings to the tott'ring walls.

## XLVII.

Not so the *rustic* — with his trembling *mate*.  
He *lurks*, nor casts his heavy eye *afar*,  
Lest he should view his vineyard *desolate*,  
Blasted below the *dun hot breath of War*.  
No more beneath soft *Eve's consenting star*  
Fandango twirls his *jocund Castanet*:  
Ah, monarchs! could ye taste the *mirth ye mar*,  
Not in the *toils of Glory* would ye fret;  
The *hoarse dull drum* would sleep, and Man be happy yet!



В результате беспощадной борьбы, которая была объявлена поэтами-реалистами неумеренному употреблению традиционной поэтической фразеологии, поэтизмы начали играть другую роль, использоваться в иной стилистической функции, а именно в функции сатирической.

В качестве примера приведем следующую строфу из «Дон Жуана» Байрона, где, как известно, реализм поэта проявился наиболее ярко:

But Adeline was not indifferent; for  
(Now for a common-place!) beneath the snow,  
As a volcano holds the lava more  
Within — et cetera. Shall I go on? — No!  
I hate to hunt down a tired metaphor,  
So let the often-used volcano go.  
Poor thing! How frequently, by me and others,  
It hath been stirr'd up till its smoke quite smothers!

Слово *volcano* употреблено здесь в переносном значении «бурные страсти». Значение, которое это слово получает в развернутом метафорическом употреблении, бесспорно принадлежит к английским поэтизмам, свойственным романтическому методу. По существу говоря, здесь нет поэтизма в собственном смысле этого термина. В качестве поэтизма здесь выступает привычная метафора. Недаром Байрон называет вулкан *the often-used volcano*.

Сатирическая функция поэтизмов реализуется в том случае, когда поэтизм стоит рядом со словами стилистическая характеристика которых противопоставлена поэтизмам.

Близко к поэтизмам стоят редко употребительные, литературно-книжные слова. Они появляются в торжественных ораторских речах и заумных эссе на абстрактно-философские темы. Их можно встретить, иногда в большом количестве, в передовых статьях английских газет *The Times* и *Manchester Guardian*, на страницах журналов *Economist*, *Spectator* и некоторых других. Они являются словарными раритетами и поэтому неудивительно, что в подлинно художественных, реалистических произведениях встречаются редко. В одном из книжных обзоров журнала *Spectator* в качестве ультрамодных слов такого типа приводятся *ambience*, *ambivalent*, *opaque*, *viable* и другие.

## Лексические и морфологические архаизмы

В Большой Советской Энциклопедии изд. 1953 года архаизмы определяются следующим образом:

«Архаизм (*греч.*) — слово или выражение, устаревшее и переставшее употребляться в обычной речи. Чаще всего используется в литературе как стилистический прием для придания речи торжественности и для создания реалистического колорита при изображении старины». Далее говорится, что «архаизм в качестве поэтического средства наблюдается и в лексике, и в морфологии, и в синтаксисе».

В основном можно согласиться с этим определением. Однако функция архаизмов значительно более разнообразны, чем те, которые в нем указаны. Кроме того, и само понятие «архаизм» нуждается в некотором уточнении.

Дело в том, что этот термин объединяет разнородные понятия. К архаизмам относят слова и выражения, которые устарели и не используются в современной речи потому, что имеют соответствующие «современные» синонимы, как например, *whilome* — *formerly*, *swain* — *peasant*, *methinks* — *it seems to me*, *yon* — *there*, *habit* — *dress*, *to trow* — *to think* и т. д. С другой стороны, к архаизмам относят такие слова, которые синонимов не имеют потому, что понятия, выражаемые этими словами, перестали играть какую бы то ни было роль в современной жизни общества. Например, в русском языке такие слова, как *щит*, *булат*, *дань*, *терем*, *кольчуга*; в английском языке; *gorget*, *masse*, *thane*, *yeoman*, *goblet*, *baldric* и т. д. Эти слова не исчезают из словарного состава языка, они только ограничены в своем употреблении сферой исторических романов, очерков и исследований по истории соответствующих периодов. Такие слова называются историзмами.

Среди собственно архаизмов, имеющих синонимы в современном языке, надо сделать различие между словами, которые уже полностью устарели и поэтому подчас непонятны членам коллектива, говорящим на данном языке, и такими архаизмами, которые находятся в стадии устаревания. Их значения понятны, однако, они уже почти не употребляются.

Таким образом, представляется целесообразным архайзмы разделить на слова старинные или забытые, которые представляют собой термины старины и воскрешаются только в особых стилистических целях в современном литературном языке, и слова устарелые, т. е. еще не потерявшие своего значения в системе лексики современного литературного языка.

К архайзмам нужно отнести и устаревшие формы слова, хотя последние должны рассматриваться не в разделе лексики, а в разделе морфологии. Однако, поскольку сама форма слова придает определенный архаический оттенок всему слову и поэтому часто употребляется в стилистических целях, мы рассматриваем их вместе с архайзмами лексическими.

Каковы же функции архайзмов и историзмов? Как правильно было указано в цитированном выше определении энциклопедического словаря, архайзмы и историзмы часто употребляются в художественных произведениях для создания реалистического колорита при изображении старины. В научно-историческом очерке использование историзмов не несет какой-либо особой стилистической функции, а выступает в качестве определенных терминов данной области науки.

Функция архайзмов, как функция создания реалистического колорита в художественном произведении по-разному используется авторами исторических романов. В «Письме начинающему автору» А. Н. Толстой пишет: «Исторические герои должны мыслить и говорить так, как их к тому толкает их эпоха и события той эпохи. Если Степан Разин будет говорить о первоначальном накоплении, то читатель швырнет такую книжку под стол и будет прав. Но о первоначальном накоплении, скажем, должен знать и должен помнить автор, и с той точки зрения рассматривать те или иные события»<sup>1</sup>.

Из правильной мысли А. Н. Толстого можно сделать неправильный вывод о том, что герои исторических романов должны «говорить так, как их к тому толкает их эпоха и события той эпохи». Если бы герои исторических романов действительно говорили бы языком той эпохи,

---

<sup>1</sup> Толстой А. Н. Поли. собр. соч., т. 13, стр. 593.

которая описывается художником, то, естественно, читатель бы тоже швырнул эту книжку под стол, так как не был бы в состоянии ее понять. Дело именно в том, что герои исторических романов говорят на современном литературном языке, а умело применяемые авторами архаизмы и создают ощущение эпохи. Трудность использования архаизмов для создания исторического колорита особенно остро чувствовал А. С. Пушкин. В своей статье «Юрий Милославский, или русские в 1612 г», Пушкин пишет: «Вальтер Скотт увлек за собой целую толпу подражателей. Но как они все далеки от шотландского чародея! подобно ученику Агриппы, они, вызвав демона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости».<sup>1</sup>

Действительно, Вальтер Скотт был непревзойденным мастером исторического романа и с исключительной тонкостью и умением пользовался архаизмами как средством стилизации. Принципы, которыми он пользуется при отборе архаизмов для создания исторического колорита, сформулированы им самим следующим образом: язык автора не должен быть исключительно устарелым и непонятным, но автор должен по возможности не допускать слов и оборотов речи чисто современного происхождения. Одно дело использовать язык и чувства, равно свойственные и нам и нашим предкам, пишет В. Скотт, другое — навязывать им переживания и речь, характерные только для их потомков.

Следуя этим принципам, Вальтер Скотт не копирует язык прошлых эпох. Он ограничивается сравнительно небольшим количеством архаичных слов и выражений, причем большинство этих слов и выражений относятся к устарелым, а не к старинным словам. Например: *methinks*, *haply*, *in troth*, *naue*, *travail*, *gerast* и др. Если Вальтер Скотт использует старинные слова, то есть такие, которые могут быть непонятны читателю по самой природе старинных слов, то он обычно отбирает такие, в которых не все значения являются старинными. Например: *menial слуга*, *doom приговор*, *equipage свита* и др. Чаще всего

<sup>1</sup> П у ш к и н А. С. Полное собр. соч. в 16 томах. Изд. АН СССР, 1937, т. II, стр. 92.

такие старинные и устарелые слова используются автором в прямой речи персонажей. Наиболее часто для такой цели используются морфологические архаизмы: формы глагола *wrought, clad, state*, местоимения — *thee, though, thy, ye*, окончание *-t* для второго лица единственного числа настоящего времени — *shalt, wilt, art, -(e)st (thinkest, makest, canst)*.<sup>1</sup>

Кроме уже указанных стилистических функций архаизмов перечислим и другие функции, в которых архаизмы выступают в различных стилях речи. Прежде всего необходимо упомянуть о стиле деловых документов (законоположения, кодексы, деловые письма и проч.), в которых в современном английском языке нередко употребляются архаические слова и выражения. Здесь функция использования архаизмов совершенно другая, чем та, которая была только что описана применительно к стилю художественной литературы. Функцию архаизмов в этом стиле речи можно было бы условно назвать терминологической функцией. Дело в том, что в стиле деловых документов современного английского языка, для которых основной целью является достижение договоренности между двумя или более сторонами, особое значение приобретает соответствие средств выражения, используемых в этих документах, с теми, которые используются в соответствующих юридических документах, законах, кодексах.

Известно, что английская юриспруденция отражает наиболее архаические стороны общественных отношений. Англичане заявляют, что многие их законы не менялись в течение последних 600 лет. Естественно поэтому, что в языке английских законов встречается большое количество архаических слов и выражений.

Язык различных юридических документов, деловых писем, договоров, соглашений и проч., стремясь максимально приблизиться к языку законов, пестрит этими же архаизмами.

Такие слова и словосочетания, как *hereinafter named, beg to inform, aforesaid, hereby, therewith* и др. являются архаизмами с терминологической функцией.

---

<sup>1</sup> В целях стилизации В. Скотт широко использует также и архаические формы синтаксиса.

Есть еще одна функция архаизмов — это функция косвенного отображения особенностей иностранной речи. В этой функции используются формы второго лица единственного числа личного местоимения и соответственно форма глагола. Например: "How thou art sentimental, maman!" (J. Galsworthy.)

Здесь с помощью архаизма передаются особенности французской речи, создается необходимое автору представление о том, что разговор между персонажами ведется не на английском, а в данном случае на французском языке. Такая функция английских архаизмов, естественно, ограничена только местоимениями второго лица и соответственно окончаниями глаголов в этом лице. Она связана с конкретным историческим ходом развития норм современного английского литературного языка, в котором формы второго лица единственного числа не употребительны.

Архаизмы могут служить и для выявления насмешливо-иронического отношения говорящего к предмету высказывания, а также выполнять функцию сатирическую, как например в следующем предложении из пьесы Б. Шоу «Как он лгал ее мужу»: "Perfect love casteth off fear", где высокопарность выражения молодого поэта-влюбленного не соответствует ситуации, в которой делается признание.

Архаизмы, используемые для придания речи высокой торжественности, патетического тона были рассмотрены нами как поэтизмы.

### **Иностранные слова и варваризмы**

В словарном составе английского языка имеется значительное количество слов, заимствованных из других языков, которые на разных этапах развития литературного английского языка играли более или менее заметную роль в его становлении. В отдельные периоды развития английского языка эти слова, под влиянием пуристических устремлений законодателей языковой нормы рассматриваются как чужеродные элементы; их употребление в литературном языке оценивается как **вторжение враждебных**

элементов в национальный язык, их использование подвергается запрету.<sup>1</sup>

Известно, что больше половины слов современного английского языка составляют слова романского и латинского происхождения. Многие из этих слов так прочно вошли в словарный состав английского языка, что с точки зрения современного состояния языка не рассматриваются как чужеродные. Например, *table, chair, conversation, umbrella, telephone, television* и др. Другое дело такие слова как *arropos, pas, bouquet, en route*. Несмотря на то, что в ограниченных сферах употребления эти слова используются часто, они до сих пор ощущаются как иностранные заимствования, не утратившие своего иностранного облика. Некоторая часть таких иностранных слов выделяется в особую стилистическую категорию, которая носит название варваризмов. Это обычно слова, которые существуют в языке без надобности, так как имеют точные эквиваленты (синонимы) в заимствующем языке. В качестве иллюстрации можно привести следующие варваризмы и их апробированные общественным употреблением синонимы общелитературного языка: *chagrin (vexation); chic (stylish); bon mot (a clever or witty saying)* и др.

Необходимо сделать различие между варваризмами и собственно иностранными словами, используемыми иногда в языковой ткани художественных произведений в разных стилистических целях. Варваризмы, в отличие от иностранных слов, входят в словарный состав языка, хотя и находятся на его периферии. Иностранные слова не фиксируются словарями, в то время, как варваризмы находят свое место в полных английских словарях в качестве лексических единиц словарного состава.<sup>2</sup>

Обычно иностранные слова и варваризмы в художественных произведениях выделяются курсивом.

Однако нельзя рассматривать как варваризмы некоторые иностранные заимствования, которые существуют в английском языке специально для объяснения фактов

---

<sup>1</sup>См. об этом в разделе «Некоторые сведения о развитии английского литературного языка».

<sup>2</sup>Многие английские словари не выделяют варваризмы из массы иностранных слов, заимствованных в разные периоды.



и явлений действительности других стран. Русские слова, заимствованные английским языком, *ukase*, *oudarnick*, *soviet*, *kolkhoz* и др. никак не могут рассматриваться как варваризмы, потому что они объясняют конкретные факты, чуждые английской действительности. Эти слова заимствуются в качестве соответствующих терминов. Следовательно, это такие слова, которые существуют в современном литературном английском языке не как «слова без надобности». Потребность в них вызывается самым фактом культурных связей с Советским Союзом.

Варваризмы в словарном составе английского языка имеют свои специфические особенности, связанные, как указывалось выше, с характером развития словарного состава английского языка. Многие из иностранных слов, ранее считавшихся варваризмами, прочно вошли в словарный состав английского языка. Например, *retrograde*, *spurious*, *strenuous*, *conscious* и некоторые другие, которые в пьесе Бена Джонсона "The Poetaster" подвергались осмеянию как ненужные заимствования. То же можно сказать и о таких словах, как *scientific*, *methodical*, *penetrate*, *function*, *figurative*, *obscure*, которые когда-то вызывали возражения как варваризмы.

Иностранные слова и варваризмы относительно широко используются писателями в различных стилистических целях. Эти цели определили примерный круг функций, в которых этот пласт слов обычно применяется в стиле художественной речи.

Наиболее часто иностранные слова встречаются в художественном произведении в функции создания так называемого «местного колорита». Под этим термином обычно понимаются различные приемы (в том числе и языковые) обрисовки местных условий жизни, конкретных фактов действительности, нравов, обычаев страны, которая описывается прямо или косвенно в данном произведении. В качестве языковых средств создания такого «местного колорита» используются слова и выражения того языка, на котором говорят в данной стране или местности. Приведем несколько примеров такого использования иностранных слов.

В романе Теккерея «Ярмарка Тщеславия» автор переносит читателя в небольшой немецкий городок. Описывая

аппетит мальчика, Теккерей вводит в повествование ряд немецких слов, тем самым косвенно характеризуя своеобразное меню немецкого фешенебельного отеля:

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.

Иногда одновременно с функцией «местного колорита» иностранные слова выполняют и другую функцию, например: And the Gretans were very willing to feed and hide the Inglisi. (J. Aldridge.)

В этом предложении одно греческое слово *Inglisi*, вкрапленное в авторскую речь, отдаленно напоминает несобственно-прямую речь. Таким образом, иностранные слова и варваризмы могут служить косвенными речевыми характеристиками, воспроизводя в некоторых случаях мысли и чувства героев.

«Иностранную обстановку» создают и слова, обозначающие конкретные реалии, чуждые английской действительности, например: And as they sat thus . . . they were unaware of the figure fast approaching from behind the nearest *kopje*. (P. Abrahams.)

Иногда иностранные слова вводятся автором в прямую речь героев с целью создать впечатление беседы на иностранном языке. Так, например, речь на немецком языке представлена в следующем предложении лишь словами *Deutsche Soldaten*:

*"Deutsche Soldaten — a little while ago, you received a sample of American strength. We fired only one round from each of our guns — you know enough to realise what effect a sustained barrage would have on you in your positions."*  
(S. Heim. *The Crusaders*)

В отличие от такого приема использования иностранных слов, в котором иностранные слова выполняют служебную функцию, некоторые писатели прибегают к приему буквального воспроизведения речи на иностранном языке, например:

The man, who obviously, did not understand, smiled, and waved his whip. And Soames was borne along in that little yellow-wheeled

Victoria all over star-shaped Paris, with here and there a pause, and the question.  
'*C'est par ici, Monsieur?*'

(J. Galsworthy. *In Chancery*.)

Здесь, как и в предыдущем примере, иностранные слова служат целям изображения речи на иностранном языке. Однако, в последнем случае эта речь натуралистически воспроизводится, в то время как в первом она создается умелым стилистическим приемом использования широко известных иностранных слов.

В прямой речи персонажей иностранные слова часто являются средством речевой характеристики.

В романе Голсуорси "To Let" национальность одного из персонажей, кроме прямого указания, подчеркивается автором отдельными неправильностями речи и введением иностранных слов, например: "He look at Miss Forsyte so funny sometimes. I tell him all my story; he so *sympatisch*."

Речь француженки, мадам Ламотт, в романе Голсуорси "In Chancery" пересыпана английскими словами, но они только служат для объяснения французской речи. Особенно ярко это проявляется в приеме несобственно-прямой речи, например: '*Un Monsieur très distingué*, Madame Lamott found him'; and presently, '*Très amical, très gentil*.'

Аналогичную функцию несут в языке художественного произведения варваризмы. Они также могут служить средством речевой характеристики персонажей. Варваризмы французского происхождения широко используются как средство социальной характеристики героев произведения. Как известно, речь представителей высших классов Англии, особенно XIX века, изобиловала французскими словами и выражениями.

Варваризмы нередко используются для создания впечатления аффектированной речи. Такова, например, речь Кокейна в пьесе Б. Шоу "Widowers' Houses", где варваризмы (*neglige*) и иностранные слова (*en regie*) использованы в качестве приема речевой характеристики:

Trench What's wrong with our appearance?

C o k a n e: *Négligé*, my dear fellow, *négligé*. On the steamboat a little *négligé* is quite *en règle* : but here, in this hotel, some of them are sure to dress for dinner; and you have nothing but that Norfolk jacket. How are they to know that you are well connected if you do not show it by your manners?

В романе "Vanity Fair" Теккерей высмеивает пристрастие к французским словам устами старого купца Осборна: Lords, indeed! — why, at one of her *swarreys* I saw one of them . . . Французское *soirée* (вечер, прием гостей) искажено, так как варваризму придана английская форма.

Вот еще несколько примеров употребления варваризмов: ". . . that hair, *couleur de* — what was it? ... And as to Mr. Bosinney — ... she maintained that he was very *chic* .(J.Galsworthy.)

Варваризмы иногда приравниваются к жаргонному словоупотреблению. Некоторые писатели устами своих героев прямо об этом говорят:

'Epatant!' he heard one say.

'Jargon!' growled Soames to himself. (J. Galsworthy.)

Границы между жаргонным употреблением иностранных слов и варваризмов и другими функциями, которые иностранные слова и выражения несут в художественном произведении, весьма расплывчаты. Иногда иностранное слово используется автором для особых стилистических целей. Так, например, в романе Голсуорси "To Let" мы встречаем следующее предложение: She had said 'Au revoir!' Not good-bye! Здесь сопоставление французского слова и английского эквивалента выявляет особую, уточняющую функцию использования иностранных слов. Дело в том, что иностранный язык обычно воспринимается более аналитически, нежели родной. Французское *au revoir* понимается не как условная форма прощания, а как выражение, имеющее конкретное смысловое значение, а именно *до (следующего) свидания*. Такая функция, как указывалось выше, выявляется только в сопоставлении с соответствующим эквивалентом на родном языке.

Употребление иностранных слов может иметь и терминологическую функцию. В этом случае иностранные слова и выражения, отражающие определенные, конкретные понятия, возникшие в стране языка, используются для обозначения данного понятия и ограничены определенной сферой общения. К таким словам относятся, например, итальянские заимствования — музыкальные термины *solo*, *tenor*, *concerto*; немецкие *Blitzkrieg* *молниеносная война*, *Luftwaffe* *военно-воздушные силы Германии*.

фразеологические единицы, состоящие из иностранных слов, в большинстве случаев французского и латинского происхождения, в своей застывшей форме используются с терминологическим значением в разных стилях. Они представляют собой характерный инвентарь оборотов речи, которыми нередко пересыпан язык ораторской речи, журнальных статей и научных трактатов. Это такие слова и выражения, как *par exemple*; *ex officio*; *condition sine qua non*; *ad absurdum*, *raison d'etre*, *fait accompli* и др.

### Неологизмы

Под неологизмами понимаются любые новые словарные и фразеологические единицы, появившиеся в языке на данном этапе его развития и или обозначающие новые понятия, возникшие в результате развития науки и техники, новых условий жизни, социально-политических изменений и т. д., или выражающие новыми словами, созданными в целях эмоционально-стилистических, уже существующие понятия.

Неологизмы второго типа мы будем называть стилистическими неологизмами в отличие от терминологических неологизмов, которыми мы называем первую группу новых слов. Как первая, так и вторая группа неологизмов имеют разнообразные стилистические функции и применяются в самых различных целях.

Неологизмы обычно образуются по законам соответствующего языка, по его продуктивным моделям словообразования. Однако литературно-книжные неологизмы иногда создаются и непродуктивными способами словообразования. В таких случаях действенная сила словообразовательных средств становится рельефнее, нагляднее, осязатее. Самые средства образования новых слов поэтому выступают часто как стилистический прием.

Профессор Р. А. Будагов совершенно справедливо замечает, что «в неологизмах языка обычно обнаруживается единство устойчивого и постоянного, с одной стороны, и неустойчивого, подвижного, меняющегося — с другой».<sup>1</sup>

Стилистические функции неологизмов различаются в

---

<sup>1</sup> Будагов Р. А. К проблеме устойчивых и подвижных элементов в лексике. Изд-во АН СССР, ОЛЯ, т. X, вып. 2, 1951, стр. 106.

зависимости от того, является ли неологизм терминологическим или стилистическим, т. е., иными словами, создан ли он для обозначения вновь возникших понятий объективной действительности или для того, чтобы уже существующее понятие объяснить по-особому.

Функции терминологических неологизмов уже освещены нами в разделе «Термины». Остановимся здесь на функциях стилистических неологизмов. Они обычно появляются в стилях художественной речи и в газетном стиле. Неологизмы, появляющиеся в стиле художественной речи, принято называть писательскими неологизмами.

Наиболее характерными способами образования неологизмов в языке современных английских писателей являются словосложение, конверсия и изменение значений слов. В ранние периоды развития стиля английской художественной речи значительную роль в образовании стилистических неологизмов играли варваризмы. В последнее время заимствования уступают место семантическому процессу образования писательских неологизмов.

«Поворотным этапом в истории значения многих слов, — пишет В. В. Виноградов, — является их новое *остро экспрессивное и образное индивидуальное употребление*. (Курсив наш — И.Г.). Это новое оригинальное применение слова, если оно соответствует общим тенденциям смыслового развития языка, нередко определяет всю дальнейшую семантическую историю этого слова».<sup>1</sup>

Такое же наблюдение делает и Р. А. Будагов в работе о языке и стиле Ильфа и Петрова.

«Писатели, — пишет он, — не создают собственно морфологических неологизмов, но они умеют извлекать из уже существующих слов все новые и новые о т т е н к и. Это достигается Ильфом и Петровым путем передвижения казалось бы побочного, случайного значения слова в центр внимания читателя, что неизбежно отодвигает обычное осмысление слова на задний план и создает своеобразный семантический неологизм».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Виноградов В. В. «Из истории современной русской литературной лексики», Изд-во АН СССР, ОЛЯ, т. IX, 1950, стр. 377.

<sup>2</sup>Будагов Р. А. Наблюдения над языком и стилем И Ильфа и Е. Петрова, Ученые записки Ленинградского Университета, серия филологич. наук, вып. 10, 1946, стр. 248.

В качестве иллюстрации стилистических неологизмов можно привести следующие:

...besides, there is a *tact* —  
(That modern phrase appears to me sad stuff.  
But it will serve to keep my verse compact).  
(Byron. *Don Juan*.)

Значение, в котором здесь употреблено слово *tact* появилось, по данным Оксфордского словаря, в 1804 г., и Байрон, остро чувствуя новизну этого слова, с неохотой его принимает.

Другим примером может служить следующее место из романа Голсуорси "In Chancery", где сам автор отмечает рождение нового значения слова *limit* — *невыносимый*:

"Watching for a moment of weakness she wrenched it free; then placing the dining table between them, said between her teeth: 'You are the *limit*, Monty'. (Undoubtedly the inception of this phrase — so is English formed under the stress of circumstance).

Как указывает историк английского языка Бо (Vaugh), современный английский язык многими новыми словами обязан Спенсеру, Томасу Мору, Мильтону, которому, кстати, приписывается рождение таких слов, как *consolidate*, *disregard*, *sensuous*. Сидней, как полагают, создал такие слова, как *emancipate*, *eradicate*, *exist*, *extinguish*, *harass*, *meditate* и др.

Интересным образованием является неологизм *Blimp* — вымышленное имя, созданное карикатуристом Лоу для обозначения грубого, самодовольного, ультраконсервативного полковника английской армии. Отсюда прилагательное *blimpish*.

Отношение к неологизмам по-разному проявлялось на различных этапах развития современного английского языка. Мы уже упоминали пьесу Бена Джонсона "The Poetaster," из которой видно, что многие слова, прочно вошедшие в современный литературный язык, рассматривались как нежелательные неологизмы в литературном языке XVI века.

Многие неологизмы, созданные авторами, остались в сфере индивидуального употребления. Другие выходят за пределы такого употребления. Так, например, *pickwick-*



ian осталось только Диккенсовским неологизмом в отличие от quixotic, которое вошло в словарный состав английского языка как полноправная единица словарного состава языка.

Следовательно, не всякое слово, созданное даже и в соответствии с внутренними законами соответствующего языка, автоматически поступает в словарный состав. Неологизм должен пройти значительный период проверки в общественной речевой практике коллектива, для того чтобы завоевать себе «право гражданства» в словарном составе языка и стать элементом этого словарного состава.

Основными функциями стилистических неологизмов являются две: первая — раскрытие какой-то дополнительной черты явления и вторая — выявление своего отношения к фактам объективной действительности.

В стиле художественной речи вторая функция стилистических неологизмов является ведущей. Большинство писательских неологизмов поэтому характеризуются сильным эмоциональным значением.

Первая функция, т. е. раскрытие какой-то дополнительной черты явления, чаще появляется в том стиле речи, где больше всего отражается пульсация общественной жизни народа, говорящего на данном языке, а именно, в газетном стиле. В этих неологизмах, в особенности в значениях политических неологизмов, легко устанавливаются связи с определенными событиями и фактами политической жизни английского общества на данном периоде его развития.

Насколько легко образуются неологизмы в газетном языке, может служить следующий пример. Во время президентства Ф. Рузвельта в политической терминологии, США появился новый термин — New Deal значение которого — *новые мероприятия политического и экономического характера, направленные на оздоровление американской экономики*. Производное слово New Dealish появилось в американских газетах несколько позже.

Last Monday Mr. Eisenhower outlined to Republican Congressional leaders his mildly New Dealish domestic program . . .

В любом номере английской газеты можно найти такого рода неологизмы, как Prime Ministerless, to out-British,

magpietude, intellectualistic eggheads, Megabuck (1,000,000 dollars), и многие другие.

Много стилистических неологизмов появилось на страницах английских газет в связи с запуском искусственных спутников земли в СССР. Таковы, например, слова *to out-sputnik*, *orbiting*, *orbitch* (от *orb+bitch* — так назвали собаку Лайку), *post sputnik (era)* и др. Интересны также неологизмы, появившиеся в связи с понятием совещания на самом высоком уровне. Вот некоторые из них: *summit conference*, *summiteer*, *summitry* («верхушечность») и др.

В последнее время в ряде статей, в лекциях, докладах, в выступлениях по радио появляются протесты против безудержного газетного и индивидуального словотворчества. Так газета *Ottawa Evening Journal* в статье "Let us finalise all this nonsense" пишет:

"We diarise, we earlierise, any day we may begin to futurise, . . .

We also itinerise, and reliableise; and we not only decontaminate and dehumidify but we debureaucratise and we deinjectise. We are, in addition, discovering how good and pleasant it is to fellowship with one another. . . .

. . .let's finalise all this nonsense."

Большинство литературно-книжных неологизмов образуется средствами аффиксации и словосложения, в отличие от разговорных неологизмов, о которых речь будет идти ниже, и которые образуются средствами конверсии и изменения значения слов.

Жизнь неологизмов зависит от того, насколько они апробированы общественной практикой, насколько сильна потребность в данном слове для обозначения соответствующих понятий, и какое количество «соперников» — синонимичных средств имеет данное слово в словарном составе языка.

Многие неологизмы полностью исчезают из языка; некоторые писательские неологизмы фиксируются английскими словарями с указанием автора. Те же слова, которые родились в гуще народных масс, часто вообще не фиксируются и исчезают бесследно.

Неологизм живет недолго. Как только он апробируется практикой общественного употребления, он перестает быть неологизмом.

Глагол to admire вначале означал, соответственно латинскому значению этого слова, «удивляться». Это значение было совершенно вытеснено значением, развившимся в этом слове и оставшимся в современном английском языке, т. е. восхищаться. Можно было бы привести много примеров изменения значения слов, где новые значения в какой-то период своего становления рассматриваются как неологизмы и потом либо утверждаются в этом своем значении (иногда сосуществуя со старым), либо исчезают из языка полностью.

Стилистическими функциями неологизмов являются функции, вытекающие из значения самого средства образования нового слова. Если в английском языке существует группа суффиксов, которые служат для придания слову эмоционального значения (уменьшительные, уничижительные, увеличительные и т. д.), то естественно, что образованные этим средством неологизмы будут выполнять эту эмоциональную функцию (см., например, такие новообразования, как *clippie*, *bookie* и др.).

Если новые слова образованы посредством конверсии, то основная функция неологизма будет связана с более сжатой и иногда образной трактовкой явления. Например, to corner somebody в значении *загнать кого-нибудь в угол* будет образной трактовкой описательного оборота to put somebody into a corner.

Особую функцию имеют неологизмы, образованные некоторыми писателями, желающими отойти от обычных средств выражения. Известно, что футуристы считали, что язык уже не может выразить многообразия чувств и оттенков мыслей поэта, что язык постепенно теряет возможность нюансировки мысли, что для такого рода нюансировки требуется новый язык, новые слова.

Естественно, что подобные слова не могли остаться в языке. Функция таких неологизмов — функция украшения. Они как и поэтизмы превращают язык поэзии в язык для немногих и извращают языковую норму.

В неологизмах функция «извращения» больше всего находит свое выражение в английской литературе у поэтов-эстетов XIX-XX вв. Суинберна, Томаса Эллиота и других. К таким неудержавшимся в языке писательским

неологизмам можно отнести слово *singultus* — медицинский термин, использованный Байроном для объяснения понятия, обычно выражаемого словом *sob*.

## ОБЩЕЛИТЕРАТУРНАЯ РАЗГОВОРНАЯ ЛЕКСИКА И ФРАЗЕОЛОГИЯ

Наиболее общими признаками литературной разговорной лексики является ее большая эмоциональная окрашенность по сравнению с общей литературно-книжной лексикой и ограниченность ее употребления, в основном, диалогической формой речи. Большая эмоциональная окрашенность вызывает в ряде случаев подвижность семантических границ разговорных слов английского языка. Они обрастают дополнительными смысловыми оттенками, более легко становятся многозначными. Именно в сфере разговорной лексики наблюдается наибольшее количество слов и выражений со слабо выраженным предметно-логическим значением за счет доминирующего эмоционального значения. Вот несколько примеров, взятых наудачу из разных диалогов:

look here; old man; you see; that's a perfectly rotten book; I hate the way she dresses; to hob-nob; stuff.

Такие слова, как *perfectly*, *old*, *rotten*, *hate* — использованные в эмоциональных значениях, принадлежат разговорному слою английской лексики; особенно много таких разговорных слов в современном английском языке появляется среди качественных прилагательных, употребляемых как «усилители», т. е. только в эмоциональном значении. Таковы, например, слова *fabulous*, *terrifying*, *colossal*, *stunning*, *spectacular*, *swell*, *smart*, *cute* и многие другие.

Слова разговорной речи характерны своей многозначностью. Некоторые из них имеют очень широкий диапазон значений. Таковы, например, слова: *way*, *thing*, *take*, *get*, *give*, *put* и многие другие. Слово *way*, например, имеет такие значения: *manner*, *style*, *character*, *attitude* и др.

Разговорные речения постепенно застывают и превращаются в фразеологические единицы, например: *He's seeing things*. — он пьян, *I'm hearing bells* — я сошел с ума. Многие из таких фразеологических единиц разговорного

типа имеют эмоциональную окраску в связи со значением преувеличения. Например: I'm hanged if I'll do that. Scores of times did I tell you . . . Haven't seen you for ages, и др. Их часто называют разговорными гиперболами.

К разговорной лексике и фразеологии относятся и т. н. пустые речения, т. е. фразеологические единицы, выражающие неясные, неоформившиеся мысли — понятия, «заменители» полнозначных слов и выражений. Например, all sort of thing в следующем предложении из романа С. Моэма "Razor's Edge.":

"Oh, I have nothing against him. He's quite well born and all that sort of thing."

Сюда же относятся и такие словосочетания, как that's too bad; not at all; "Frankly, it's pretty ghastly, isn't it?"; Kind of ... и многие другие.

Некоторые разговорные слова еще совсем недавно находились за пределами литературного языка, как, например: fishy, kid, hob-nob и др. Такие слова, как merry и mirth вышли из разряда разговорных слов и сейчас находятся в числе постепенно архаизирующихся слов, т. е. принадлежат к литературно-книжной функциональной лексике.

Иногда необходимость по-особому оценить явление, факт объективной действительности, высказать свое отношение к этим фактам вызывает к жизни разговорные неологизмы.

К разговорным словам английского литературного языка словари относят также установившиеся в языке образные выражения типа no matter how the weather breaks (в значении — вне зависимости от обстоятельств); ср. также to have the face (иметь смелость), once in a blue moon (в кои-то веки) и др.

Как указывалось выше, разговорные слова особенно четко выделяются в синонимическом ряду, где легче оттенить смысловые и стилистические различия. Так, в ряду to catch, to capture, to cop, to get hold of слова — to catch и to capture — являются словами с нейтральной стилистической характеристикой. В то время как to get hold of ... и to cop имеют стилистические пометы: to cop — жаргонизм: to get hold of — разговорное слово.

В английском языке постепенно вырабатывается группа прилагательных, которые становятся разговорными эпитетами, т. е. определениями оценочно-эмоционального характера, как например: wonderful, nice, lonely, awfully, grand, а также особые формы обращения, как, например: Will you (do smth.), I beg you pardon; say!; look here! и т. п.

## **НЕЛИТЕРАТУРНАЯ РАЗГОВОРНАЯ ЛЕКСИКА И ФРАЗЕОЛОГИЯ**

Между общелитературной разговорной лексикой и фразеологией и некоторыми группами нелитературной лексики нет четких граней. Общелитературная разговорная лексика почти незаметно переходит в разряд слов, которые уже не включаются в нормы литературного употребления. Особенно близко к разряду общеупотребительной литературной разговорной лексики подходят слова так называемого «сленга».

### **сленг**

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 советских или зарубежных лингвистов, занимавшихся этой проблемой.

Показательным в этом отношении является образное описание «сленга» в известной работе Дж. Б. Гриноу и Дж. Л. Киттриджа: «сленг — язык-бродяга, который слоняется в окрестностях литературной речи и постоянно старается пробить себе дорогу в самое изысканное общество».<sup>1</sup> Образность в научной прозе, как известно, применяется для дополнительного разъяснения тех или иных описываемых явлений, а также для выражения отношения автора к этим явлениям, а не для определения сущности явления. В данном случае употребление ме-

---

<sup>1</sup> J.B. Greenough and G. L. Kittridge, Words and Their Ways in English Speech, New York, 1929, p. 55.

тафоры для определения «сленга» не разъясняет данное явление, а наоборот, затемняет его содержание.

В современной зарубежной лексикографии понятие «сленг» смешивается с такими понятиями как «диалектизм», «жаргонизм», «вульгаризм», «разговорная речь», «просторечие» и др.

Однако, несмотря на то, что многими зарубежными теоретиками-лексикологами высказаны самые разнообразные и противоречивые точки зрения по вопросу о «сленге», все они приходят к одному и тому же выводу: «сленгу» не место в английском литературном языке. Это объясняется тем, что понятие «сленг» в английской лексикографии смешивается со словами и фразеологизмами, совершенно разнородными с точки зрения их стилистической окраски и сфер употребления.

В различных словарях с пометой «сленг» приводятся следующие разряды слов и словосочетаний:

1. Слова, относящиеся к воровскому жаргону, например: *barker*<sup>1</sup> — в значении *револьвер*; *to dance*<sup>2</sup> — *быть повешенным*; *to crush*<sup>3</sup> — *убеждать*; *idea pot*<sup>4</sup> — в значении *голова*.

Другими примерами явно жаргонных слов и выражений могут служить: *dirt*<sup>6</sup> — в значении *деньги*; *соке*<sup>6</sup> — *глоток кока-кола*, известного в США напитка; *dotty*<sup>7</sup> — *сумасшедший*.

2. Слова, относящиеся к другим жаргонам, например: *big-boy*<sup>8</sup> — в значении *крупнокалиберная пушка*; *knitting needle*<sup>9</sup> — в значении *сабля* (из военной лексики); *to eat the ginger*<sup>10</sup> — *выступить в лучшей роли*; *smacking*<sup>11</sup> — в значении *имеющий огромный успех*; *dark*<sup>12</sup> (буквально *темный*) в значении *закрит* (из театральной лексики); *dead hooper*<sup>13</sup> в значении *плохой танцор*; *sleeper*<sup>14</sup> — в значении *курс лекций* (из студенческой лексики) и др.

Благодаря включению в «сленг» самых разнообразных жаргонизмов последний начинает дифференцироваться. Так, в английской и американской лексикографии появляются разновидности «сленга»: военный «сленг», спортивный «сленг», театральный «сленг», студенческий «сленг», парламентский и даже религиозный «сленг».

---

<sup>1-14</sup> См. М. Н. W e s e e n. Dictionary of American Slang, London, 1934.



3. Многие разговорные слова и выражения — неологизмы, присущие лишь живому неофициальному общению, также причисляются к «сленгу».

Основные качества этих слов — свежесть их употребления, новизна, неожиданность их применения, т. е. типичные черты неологизма разговорного типа. Но именно эти черты и способствуют зачислению таких слов в категорию «сленга». Например, такие слова и выражения, как *for good*<sup>1</sup> — *навсегда*, *to have a hunch*<sup>2</sup> — *предчувствовать*, *show*<sup>3</sup> — в значении *театр*, причисляются к «сленгу»; *to get someone*<sup>4</sup> — в значении *понять*, *cut-throat*<sup>5</sup> — в значении *убийца*, и многие другие коллоквиализмы в ряде словарей тоже имеют помету «сленг».

Различие между литературными разговорными словами и некоторыми словами, причисляемыми к «сленгу», настолько трудно определить, что в авторитетных английских и американских словарях появляются двойные стилистические пометы :(*разг.*) или (*сленг*). Таковые, например, слова: *chink* — *деньги*; *fishy* — *подозрительный*; *governor* — *отец*; *hum* (от *humbug*) *обман* и др.

4. Под «сленг» подводятся также случайные образования, возникшие в результате литературных ассоциаций и значение которых обусловлено их смысловыми связями с исходным понятием. Так, например, «Сокращенный словарь сленга» фиксирует слово *Scrooge* в значении *злой и скупой человек* с пометой «сленг». Слово это образовано от имени героя произведения Диккенса "A Christmas Carol".

5. Образные слова и выражения.

Здесь следует различать, с одной стороны, образные профессионализмы, например, *shark*<sup>1</sup> (буквально — *акула*) — в значении *студент-отличник* (из студенческой лексики); *suicide ditch*<sup>3</sup> (буквально — *траншея самоубийства*) — в значении *передовая* (из военной лексики); *black coat*<sup>3</sup> — (буквально — *черная сутана*) — *священник*; а с другой стороны, общеупотребительные образные слова; например: *rabbit heart*<sup>4</sup> (буквально — *заячье сердце*) в значении

---

<sup>1 2 3</sup> L. B e r r e y and M. Van den Bark. The American Thesaurus of Slang.

<sup>4,5</sup> W. Freeman. A Concise Dictionary of English Slang, London, 1955.

трус или belly-acher<sup>5</sup> (буквально — *страдающий животом*)  
— т. е. человек, который всегда на что-нибудь жалуется.

6. Многие английские и американские словари относят к «сленгу» слова, образованные в результате использования одного из наиболее продуктивных способов словообразования в современном английском языке — конверсии. Например: существительное agent в значении *агент* не имеет пометы «сленг»; образованный же от него глагол to agent<sup>6</sup> — в значении *быть агентом* имеет помету «сленг». Слово altar — стилистически нейтральное, никакой пометы в словарях не имеет; образованный же от него глагол to altar<sup>7</sup> — в значении *пожениться* в одном из английских словарей приводится с пометой «сленг».

То же самое можно сказать о прилагательном ancient  
— *старинный, древний*. Образованное от него путем конверсии существительное ancient<sup>8</sup> в значении *старожил* имеет помету «сленг».

7. В некоторых словарях аббревиатуры также рассматриваются как «сленг». Такие слова, как rep<sup>1</sup> (сокращение от reputation) — *репутация*; sig<sup>2</sup> (от cigarette) — *сигарета*; lab<sup>3</sup> (от laboratory) — *учебный кабинет* и др. причисляются к студенческому «сленгу».

Слова ad (сокращение от advertisement) — *объявление* и flu (от influenza) — *грипп* «Сокращенный словарь английского сленга» также приводит с пометой «сленг».

Характерно, что такие общеупотребительные сокращения, чаще всего употребляемые в разговорной речи, как та<sup>4</sup> (сокращение от mama) — *мать*, или sis<sup>5</sup> (от sister) — *сестра* также имеют помету «сленг».

Даже самые обычные слова и словосочетания английского литературного языка зачисляются в разряд «сленга». Например: to go halves — в значении *войти в долю*; to go in for — в значении *увлечься чем-либо*; to cut off with a shilling — *лишить наследства*; affair — *любовное приключение*; in a way — *вообще*; how come — *почему* и др.

<sup>1-8</sup> M. H. Weseen. A Dictionary of American Slang. London, 1934.

<sup>1-3</sup> M. H. Weseen. A Dictionary of American Slang. London, 1934.

<sup>4-6</sup> L. Berrey and M. Vanden Bark. The American Thesaurus of Slang, New York, 1943.

"A Concise Dictionary of English Slang" относит к «сленгу».

Конечно, не все словари одинаково классифицируют слова с точки зрения их стилистической характеристики. Но больше всего разноречиво наблюдается в тех случаях, где имеется помета «сленг». Например: существительное *charmer* в значении *привлекательная женщина* рассматривается словарем Бэри и Барк<sup>6</sup> как принадлежащее к сленгу, Оксфордским словарем<sup>1</sup> — как архаизм, а американским словарем Вебстера<sup>2</sup> как стилистически нейтральное слово.

Выражение *to listen in* в значении *слушать радио* словарем Бэри и Барка рассматривается как «сленг», словарем Вебстера — как коллоквиализм, Оксфордским словарем — как стилистически нейтральное слово.

Выражение *to get the better of* *взять верх над кем-нибудь* в «Сокращенном словаре английского сленга» встречается с пометой «сленг», в словарях же Вебстера и Оксфордском приводится без всяких помет.

Остается совершенно непонятным, из каких соображений исходят авторы словарей, относя те или иные слова к разряду «сленга». Различие между «сленгом» и диалектизмом тоже часто не приводится. Об этом свидетельствует тот факт, что во многих случаях словари дают две пометы: *sl. or dial.* Например: в словаре Вебстера<sup>1</sup> выражение *hook it* — в значении *убежать, удрать* имеет две пометы — «сленг или диалект». ("*slang or dial.*"); в словаре Вебстера слово *swallow-pipe* в значении *глотка* имеет те же две пометы.

Колебания в отнесении того или иного слова к определенному стилистическому разряду слов — вполне закономерное явление, так как язык находится в процессе постоянного развития, и слова из одной сферы общения неизбежно попадают в другую сферу общения и начинают свое существование уже как самостоятельные и полноправные ее члены.

Однако «сленг» охватывает слишком уж много стилистических разрядов слов, самых разнообразных по своей сущ-

<sup>1</sup> H. W. Fowler and F. G. Fowler. *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, III ed., Oxford, 1934

<sup>2</sup> N. Webster. *Webster's New International Dictionary*, II ed., Springfield, 1948.

ности и функциям. К «сленгу» причисляются даже просторечные фонетические, морфологические и синтаксические формы, например, слово ain't, форма gi'n (given), оборот one of them slippers, неправильное употребление союзов как например, as вместо whom или which, произношение звука [n] вместо [ŋ] в причастиях настоящего времени и т. п.

В газете *The Times* от 12 марта 1957 г. приводятся следующие иллюстрации сленга:

*Leggo my ear, please; Sarge (sergeant); I've got a date with that Miss Morris to-night.*

*Leggo* это типичный для быстрого темпа небрежной разговорной речи случай ассимиляции, *sarge* — просторечное слово, образованное путем усечения основы. Слово *date* в значении *свидание* является общеупотребительным разговорным словом современного английского языка.

С другой стороны, многие слова и выражения, относимые к «сленгу», являются вполне литературными словами, чаще всего неологизмами — иногда эмоционально окрашенными. А неологизмы могут появляться в самых различных сферах употребления языка.

Именно потому, что под термином «сленг» объединяются разнородные явления, одной из наиболее характерных черт этого лексического слоя является его неустойчивость. Многие слова и обороты, начавшие свое существование как «сленговые», в настоящее время прочно вошли в английский литературный язык. Например, *to make a dead set at*<sup>1</sup> в значении *нападать, набрасываться на кого-либо*. в XVIII в. относилось к полицейскому жаргону и имело совершенно другое значение — *обеспечить поимку преступника*; во второй половине XVIII в. это же выражение в жаргоне шулеров означало *попытаться облапошить игрока*. Сейчас *to make a dead set at smb.* — вполне литературный оборот.

В литературном английском языке США находят широкое использование и воровской жаргон, и узкие профессионализмы, и случайные словообразования. В осо-

---

<sup>1</sup> См. Кунин А. В. *Англо-русский фразеологический словарь* Москва, 1955 г.

бенности это относится к языку американской прессы, в которой можно встретить самые нелепые лексические образования.

В Англии в сфере письменной речи сильны пуристические тенденции. Даже в языке прессы слова и выражения, не являющиеся полноправными единицами словарного состава литературного английского языка допускаются с большими ограничениями.

Для разграничения разнородных групп слов нелитературного слоя английского литературного языка наиболее целесообразным представляется понимать под «сленгом» тот слой лексики и фразеологии, который появляется в сфере живой разговорной речи в качестве разговорных неологизмов, легко переходящих в слой общеупотребительной литературной разговорной лексики. Сленгизмы ярко эмоционально окрашены, чаще всего образны. Наиболее употребительное средство образования сленгизмов — это а) изменение значения слов (чаще всего путем метафоризации и метонимизации), б) сокращения и в) конверсия.

сленгизмы должны быть отграничены от жаргонизмов, диалектизмов и вульгаризмов, которые со значительно большей трудностью попадают в число общеупотребительной литературно-разговорной лексики.

Стилистические функции сленгизмов определяются их природой. Чаще всего они применяются в целях более эмоциональной характеристики описываемого предмета и явления. Нередко такие сленгизмы ставятся в кавычках, чтобы подчеркнуть их «нелитературность». Подобный пример встречается у Диккенса:

"To edge his way along the crowded paths of life, warning all human sympathy to keep its distance, was what the knowing ones call "nuts" to Scrooge."

Сочетания *nuts to* (a person) в XIX веке было разговорным неологизмом, обозначавшим *источник наслаждения* для кого-либо. В современном языке этот сленгизм XIX века в данном значении уже не употребляется.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ср. след. примечание Байрона в XI песне Дон Жуана к строфе XIX, где определяется значение слова *nutty*:

"To be *nuts* upon, is to be very much pleased or gratified with anything: thus, a person who conceives a strong inclination for another

В современных стилях английского литературного языка, в которых сленгизмы могут быть использованы, т. е. в стиле художественной речи и в газетном языке, они обычно употребляются без кавычек. Поэтому им открыт более свободный доступ в литературный язык.

сленг появляется и в качестве средств языковой характеристики персонажей. Однако, это не ведущая функция сленга. Для речевой характеристики чаще употребляются другие группы нелитературной лексики, к рассмотрению которых мы сейчас и переходим.

### Профессионализмы

Профессионализмы, как указывает сам термин, это слова, связанные с производственной деятельностью людей, объединенных одной профессией или родом занятий. Профессионализмы соотносимы с терминами. Последние появляются для определения вновь возникающих понятий в результате научных открытий и технического прогресса. Профессионализмы по-новому обозначают уже известные понятия, обычно предметы и процессы труда (деятельности). Термины — специализированная часть литературно-книжной лексики. Профессионализмы — специализированная часть нелитературной разговорной лексики. Термины, если они связаны с областью знания, которая получает широкое распространение, становятся общедоступными и легко детерминируются. Профессионализмы большей частью остаются в обращении людей, связанных данным родом занятий. Смысловая структура термина обычно ясна и логична. Смысловая структура профессионализма затемнена образным представлением, в котором выделяемые признаки могут быть весьма случайными и произвольными. В основе возникновения профессионализма лежит семантическая специализация — сужение значения слова.

Вот примеры профессионализмов, употребляемых американскими финансистами:

Frank soon picked up all of the technicalities of the situation, A "*bull*", he learned, was one who bought in anticipation of a higher

of the opposite sex is said to be quite *nutty* upon him or her." — *Ibid.*



price to come; and if he was "*loaded up*" with a "*tine*" of stocks he was said to be "*long*." He sold to "*realise*" his profit, or if his margins were exhausted he was "*wiped out*." A "*bear*" was one who sold stocks which most frequently he did not have, in anticipation of a lower price, at which he could buy and satisfy his previous sales. He was "*short*" when he had sold what he did not own, and he "*covered*" when he bought to satisfy his sales and to realise his profits or to protect himself against further loss in the case prices advanced instead of declining. He was in a "*corner*" when he found that he could not buy in order to make good the stock he had borrowed for delivery and the return of which had been demanded. He was then obliged to settle practically at a price fixed by these to whom he and other "*shorts*" had sold.

(Th. Dreiser. *The Financier*.)

Как видно из этого примера, каждый профессионализм выделен автором при помощи кавычек и пояснен. Из контекста становится совершенно очевидным, что эти слова непонятны не только герою произведения, вступающему в ряды финансовых деятелей своего города, но и широким кругам читающей публики.

Профессионализмы, в отличие от жаргонизмов, — это название предметов (орудий, инструментов, их частей) и процессов, непосредственно связанных с данной профессией и, в большинстве случаев, предназначенные для эмоционально-образной характеристики предметов и явлений. Таковы, например, следующие профессионализмы из военной лексики: *tin fish* (букв. *жестяная рыба*) — *подводная лодка*; *block-buster* (букв.  *сметающий квартал*) — особая бомба, предназначенная для разрушения больших зданий; *tin-hat* (букв. *жестяная шляпа*) — *стальной шлем*.

Чем ближе та или иная область производственной деятельности общим интересам общества, тем скорее профессионализмы становятся общеизвестными, тем меньше они нуждаются в авторских пояснениях при необходимости их использования. Для английского народа одной из таких областей производственной деятельности является навигация. Огромное количество терминов и профессионализмов из этой области вошли в словарный состав литературного языка и, поэтому, почти не ощущаются как профессионализмы. Многие, хотя и общепонятны, остались профессионализмами мореходства. Так, выражение *fore and aft* — *от носа корабля до кормы* — осталось профессионализмом. То же можно сказать и о следующих словах



и выражениях: to let go the lines — *отдать концы, отвалить, отчалить*; роор — *полуют*; fo'c'sle — *бак, полубак* и др.

Такие же сочетания, как to be well under way, to come alongside, to muster (the crew) и др. перешли из разряда профессионализмов в разряд нейтральной английской лексики.

Немалое количество профессионализмов появилось в английском языке из спорта. Вот несколько примеров спортивных профессионализмов (в скобках дается известная англичанам спортивная терминология и общеупотребительная лексика): four-bagger (home-run); coveted paste boards (hard-to-get tickets); grid classic (big game); tankmen (swimmers); centure (100-yard dash).

В английских газетах, в сообщениях о спортивной жизни, такие профессионализмы не выделяются и не поясняются. Предполагается, что они хорошо известны читателю, интересующемуся спортом.

В стиле художественной речи профессионализмы обычно выделяются как вычки (как указание на чужеродность таких элементов в системе литературного языка) и, если смысл непонятен, объясняются.

Так в «Записках Пиквикского клуба»:

In his most expressive language he was "flooded". So was Mr. Ben Allen. So was Mr. Pickwick.

Слово "flooded", из боксерской терминологии, смысл которого понятен и без пояснения. Эмоциональное значение такого профессионализма подчеркнуто автором.

В среде людей, объединенных одной профессией и связанных одним видом трудовой деятельности, беспрестанно возникает необходимость по-новому обозначать то или иное явление. Эта необходимость вызывается применением новых, более совершенных форм работы, новых методов, рационализаторских нововведений. Часто, однако, новое обозначение является выражением оценочного отношения профессиональной группы к данному предмету, инструменту и процессу труда (деятельности).

Профессионализмы часто употребляются в переносном значении, т. е. не применительно к производственным процессам данной области человеческой деятельности. В свя-

зи с этим профессионализмы, в отличие от терминов, легко обрастают дополнительными оттенками значений.

Стилистические функции профессионализмов вытекают из самой природы этого слоя лексики. В среде, где профессионализм родился, если он используется по своему назначению, он никакой стилистической функции не несет. Но использованный в различных речевых стилях профессионализм приобретает стилистические функции. Он либо служит средством речевой характеристики, либо употребляется как образное выражение, выделяющее, подчеркивающее одну черту, один признак описываемого явления.

Так, например, использована боксерская терминология в рассказе О. Генри "The Duel", где в соответствии с замыслом автора борьба между Нью-Йорком (Father Knickerbocker) и двумя искателями счастья, прибывшими в этот город, описывается профессиональными терминами бокса.

Father Knickerbocker met them at the ferry giving one the *righthander* on the nose and the other *uppercut* with his left, just to let them know that the fight was on.

Профессионализмы *righthander*, *uppercut*, а также и другие профессионализмы боксерской техники как *ring*, *to counter*, *to clinch* в этом рассказе используются в переносном значении. Функция, которую они несут в таких описаниях — это функция образной интерпретации абстрактной идеи рассказа.

Отдельные профессионализмы некоторых видов спорта и других областей деятельности трудно отделить от производственно-технической терминологии, с одной стороны' и от профессиональных жаргонизмов с другой. Единственным критерием здесь может быть наличие синонимического ряда. Так, например, приведенные выше слова из боксерской лексики являются единственными обозначениями Данных приемов борьбы. Они приближаются к производственно-технической терминологии и рассматриваются как профессионализмы только в образном использовании. Но *four-bagger*, *tankmen*, *centure*, *fan* (*болельщик*) из спортивной лексики и слова из финансовой лексики как *bull*, *corner*, *to be loaded up*, *bear* и др. являются профессионализмами.

Профессионализмы иногда отождествляют с жаргонной лексикой отдельных профессий. Это естественно, т. к. часто среди профессионализмов могут быть и жаргонные элементы. Профессионализмы чаще всего являются разными названиями производственных процессов, орудий, продуктов, труда, изобретений и т. д. Профессионализмы очень часто используются в качестве средств речевой характеристики героев произведений. Их профессиональная направленность, ограниченность сферы употребления сразу определяет область деятельности, сферу обращения, интересы и устремления героев произведения.

Приведем в качестве примера следующее место из 14-ой песни «Дон Жуана» Байрона, строфа XXXIII:

And now in this new field, with some applause, He clear'd hedge, ditch,  
and double post, and rail, And never *craned* and made but few "*faux*  
*pas*,"

Слово *craned* является профессионализмом. Значение его неясно для широкой массы читателей, и поэтому автор дает объяснение в сноске: «to crane, — пишет Байрон, — выражение из конного спорта, обозначающее попытку наездника вытянуть шею, чтобы посмотреть через забор прежде, чем его перепрыгнуть».

Для того, чтобы понять отличия профессионализмов от жаргонизмов, нужно прежде всего рассмотреть природу последних.

#### Жаргонизмы

В английской лексикологии и лексикографии существуют три термина, которые часто употребляются синонимически. Эти термины *slang*, *jargon* и *sant*. Неоднократно делались и до сих пор делаются попытки разграничить эти термины. Так, термин *sant* в последнее время употребляется для обозначения условного языка отдельных профессиональных и социальных групп. Например, воровской жаргон,<sup>1</sup> или тайный язык, придуманный школьниками в целях скрыть от непосвященных содержание высказывания в английских словарях имеет часто помету *sant*.

<sup>1</sup> Ср. в русском языке так наз. «блатная музыка».

Термин *jargon* некоторые лексикологи предлагают сохранить для обозначения специфических профессиональных и технических понятий (*technicalities of science, the professions and the trades. . .*)<sup>1</sup> т. е. то, что мы назвали профессионализмами.

О термине сленг, разнородных явлениях, объединяемых этим термином, и о попытках английской лексикографии их различить мы уже говорили выше.<sup>2</sup>

Под термины *jargon*, *cant* и *slang* подводятся также вульгаризмы и просторечье (в английском языке — *cockney*), которое, как известно, характеризуется не только своеобразным словоупотреблением, но и грамматическими и фонетическими отклонениями от литературных норм.

Таким образом формы *talkin'*, *'e*, *'is*, *you was* и др. нарушения правильности литературной речи, которые мы находим в нижеследующем отрывке из речи одного из героев романа С. Моэма "Narrow Corner" рассматриваются как жаргонизмы (*cant*, *jargon*):

"Talkin' about you, 'e was, to another doctor, pal of is, and sayin' you was such a marvel and all that, and out of curiosity they 'ad a look — see."

Для того, чтобы разграничить разнородные группы слов нелитературного слоя лексики современного английского языка, необходимо выделить наиболее характерный, ведущий признак каждой из групп. Мы уже постарались охарактеризовать сленг и профессионализмы. Попытаемся определить такой ведущий признак в группе слов, которые мы будем называть жаргонизмами (*cant* или *jargon*), а не сленгом.

Жаргонизмы это отдельные слова, сочетания слов, обороты речи. Они создаются разными социальными группами, классами. Они могут создаваться также и отдельными лицами.

Наиболее характерной чертой жаргонизмов является их секретность. Они уподобляются в какой-то степени

<sup>1</sup> См. E. Partridge. *Slang To-day and Yesterday*, L., 1935. См также И. Р. Гальперин. О термине сленга. Вопросы языкознания № 6, 1956 г.

условному коду. Значение жаргонизма предполагается известным только той группе людей, среди которых данные жаргонизмы создаются.

Средства создания жаргонизмов часто несвойственны словообразовательной системе языка, «... ибо в арго нет тирании правил».<sup>1</sup> Наиболее употребительные приемы образования слов-жаргонизмов в английском языке это а) искажение морфологического и фонетического облика слова, б) заимствования из других языков и в) навязывание особого значения уже существующим словам.

Жаргонизмы могут быть использованы в стиле художественной речи в целях речевой характеристики героев. Обычно в таких случаях автор поясняет значение жаргонизмов. Например:

*Mrs. Gilby:* What's a squiffer?

*Dora:* Oh, of course: excuse my vulgarity: a concertina.

Или

*Dora:* ... and I gave his helmet a chuck behind that knocked it over his eyes and did a bunk.

' *Mrs. Gilby:* Did a what?

*Dora:* A bunk, Holy Joe did one too all right: he sprinted faster than he ever did in college.

(B. Shaw. *Fanny's First Play*.)

Значение жаргонизма *bunk* поясняется через профессионализм *sprinted*. Этот профессионализм предполагается известным широким кругам и поэтому не требует разъяснения. Сам же жаргонизм без пояснения в контексте непонятен.

Несколько другую функцию выполняют жаргонизмы, использованные Байроном в его поэме «Дон Жуан». Они даны без пояснения автора. Издатель снабжает все жаргонизмы, которые Байрон в сатирических целях использует в нижеприведенной строфе, соответствующими объяснениями. Однако, авторское примечание (см. примечание № 7) полностью раскрывает замысел поэта и стилистическую функцию, которую жаргонизмы несут в этом отрывке. Приведем эту строфу целиком вместе с пояснениями издателя и комментарием поэта:

---

<sup>1</sup> Вандриес Ж. Язык. М.: Соцэкгиз, 1937, стр. 235.

He from the world had cut off a great man, Who in his time had made heroic bustle.  
Who in a row like Tom could lead the van,  
Booze in the ken\*, or at the spellken\*\* hustle?  
Who queer a flat<sup>1</sup>? Who (spite of Bow street's ban) On the high toby-spice<sup>2</sup>  
so flesh the muzzle?  
Who on a lark,<sup>3</sup> with black-eyed Sal (his blowing),<sup>4</sup> So prime, so swell,<sup>5</sup> so nutty,<sup>6</sup>  
and so knowing<sup>7</sup>?

Едкий сарказм этих строк не требует доказательства.

Деятельность Байрона в области нормирования языка, его словоупотребления была направлена на борьбу с такого рода жаргонизмами, засоряющими язык.<sup>7</sup>

---

\* A house that harbours thieves is called a KEN. \*\* The playhouse.

<sup>1</sup> To puzzle or confound a gull, or silly fellow.

<sup>2</sup> Robbery on horseback.

<sup>3</sup> Fun or sport of any kind.

<sup>4</sup> A pick-pocket's trull.

<sup>6</sup> So gentlemanly. See *Slang Dictionary*.

<sup>6</sup> To be *nuts* upon, is to be very much pleased or gratified with anything: thus a person who conceives a strong inclination for another of the opposite sex is said to be quite *nutty* upon him or her. — *Ibid*.

<sup>7</sup> The advance of science and of language had rendered it unnecessary to translate the above good and true English, spoken in its original purity by the select nobility and their patrons.

The following is a stanza of a song which was very popular, at least in my early days: —

2 "On the high toby-spice flash the muzzle,  
In spite of each gallows old scout; If you at the spellken can't hustle,  
You'll be hobbled in making a Clout. Then your Blowing will wax  
gallows haughty,  
When she hears of your scaly mistake, She'll surely turn snitch for the  
forty —  
That her Jack may be regular weight."

If there be any gemman so ignorant as to require a traduction, I refer him to my old friend and corporeal pastor and master, John Jackson, Esq., Professor of Pugilism; who, I trust, still retains the strength and symmetry of his model of a form, together with his good humour, and athletic as well as mental accomplishments.

(John Murray, *The poetical Works of Lord Byron*.)

<sup>7</sup> Известна роль Горького в борьбе против использования жаргонизмов в литературном языке. «С величайшим огорчением», — писал Горький, — «приходится указать, что в стране, которая так успешно в общем восходит на высшую ступень культуры, язык рече-





Однако, многие слова, которые в какой-то период времени являлись не-литературными (жаргонизмами, сленгом и др.), постепенно завоевывали себе право гражданства в литературном языке. Таковы, например: слово *kid* — разговорно-литературное слово, которое раньше рассматривалось как сленг; слова *fun*, *queer*, *bluff*, *fib*, *humbug* и другие, сейчас литературно-разговорные слова, раньше были жаргонизмами.

В современном английском языке много жаргонизмов рождается в среде представителей различных профессий. Особенно много в области спорта. В нижеследующем примере жаргонизмы использованы как средство косвенной характеристики героя. Они даются не в речи героя, а в авторской речи, при описании героя:

"No real sportsman cares for money," he would say, borrowing a 'pony' if it was no use trying for a 'monkey'. There was something delicious about Montague Dartie. He was, as George Forsyte said, a 'daisy'.<sup>1</sup>

(J. Galsworthy. *In Chancery*.)

Многие жаргонизмы рождаются в речи английских солдат, матросов, студентов и др.

Некритическое использование жаргонизмов в стиле художественной речи фактически засоряет язык. В этом, между прочим, тоже кроется различие между сленгом и жаргоном. Сленгизмы, являясь эмоционально-окрашенными неологизмами, порождаемые стихией живой разговорной речи, могут легко утвердиться как полноправные словарные единицы литературного английского языка. Жаргонизмы могут лишь быть навязаны литературному языку излишней популяризацией, — результат натуралистического отображения языковой действительности.

Некоторые современные американские и английские писатели в погоне за ложным эффектом «яркой» языковой

---

вой обогатился такими нелепыми словечками и поговорками, как, например, «мура», «буза», «волынить», «шамать», «дай пять», «на большой палец с присыпкой», «на-ять» и т. д. и т. д. (Горький А.М. О языке. В сборнике «О литературе». Гос. изд худ. лит-ры, 1935, стр. 141 — 142.)

<sup>1</sup> Pony — 25 pounds

Monkey — 500 pounds

Daisy — first-rate thing or person.

характеристики часто пересыпают речь своих героев таким количеством специфических жаргонных слов и выражений, что фактически легализуют жаргонное словоупотребление, с которым они, как писатели, призваны бороться. Так, например, в пьесе современного американского писателя Одетса "Waiting for Lefty" только на полутора страницах мы находим около 30 таких слов и выражений. Вот некоторые из них: *ralooka* ругательное слово; *heluva* ругательство; *jees!* восклицание; *lit* *пьяный*; *beanery* *кафе* и многие другие.

### Вульгаризмы

Лучший словарь английского языка, издаваемый в Америке, словарь Вебстера, дает следующее определение вульгаризму как лингвистическому термину: «грубое выражение, или такое выражение, которое употребляется только в разговорной речи и особенно в речи некультурных и необразованных людей».

Такое отождествление понятий грубой речи и речи необразованных людей, коренящееся в этимологии самого термина, довольно распространенное явление. Характерно, что понятие грубой речи перенесено в приведенном выше определении на разговорную речь вообще. Тем самым любая лексическая, морфологическая или синтаксическая особенность разговорной речи может быть квалифицирована как вульгаризм. Так именно и поступают многие зарубежные лексикологи и стилисты. К вульгаризмам английского языка (а нередко и к жаргонизмам и сленгизмам) относят и просторечное *ain't*, и опущение придыхательного в таких словах, как *here* ('ere); *he* ('e); *her-self* ('erself); и замена задненёбного носового (η) носовым альвеолярным [n] как, например, *raisin'* вместо *raising*, и искаженные слова типа *missus* вместо ('raisiz) и тавтологическое употребление *like*, типичное для лондонского *cockney*. Например: *it ain't like as if I was a blackfellow or a kanaka*; или *Bad luck your crockin' up like this, I says, very affable like*. (S. Maugham); и неправильное согласование как *I says*; и форма притяжательного местоимения *me* вместо *my* и многие другие.

Отрывок из речи одного из героев романа Сомерсета Моэма "Narrow Corner", который мы приводим ниже, может служить хорошей иллюстрацией вульгаризмов, как их понимают английские и американские лексикологи:

"I knew the missus'd start on me, and she'd give me a bit of cold mutton for me supper, though she knows it's the death of me, and she'd go on and on, always the lady, if you know what I mean, but just nasty cuttin' and superior-like, never raisin' her voice, but not a minute's peace. An' if I was to lose me temper and tell 'er to go to hell, she'd just draw 'erself up and say: none of your foul language 'ere, Captain, if you please."

Следовательно, термин вульгаризм в английской лингвистической литературе объединяет не только лексические, но и морфологические, синтаксические и фонетические явления.

Нам кажется, что целесообразнее этот термин закрепить лишь за определенной группой слов и фразеологизмов, объединенных, как мы это делали и с другими группами, одним ведущим, наиболее характерным признаком. Этим признаком будет та степень грубости, которая граничит с непристойностью. Сюда относятся прежде всего ругательные слова, как например: damn, bloody, son of a bitch, hang it, to hell, zounds и др.

Эти слова очень ограничены в своем употреблении. Их можно встретить преимущественно в прямой речи персонажей и, следовательно, только в стиле художественной речи. Их назначение то же, что и междометий, т. е. выражение сильных эмоций, главным образом, раздражения и гнева. Часто такие вульгаризмы появляются в виде одной начальной буквы, с многоточием или тире, например,

d — ; b — .

К вульгаризмам относятся также и слова, требующие эвфемизмов для того, чтобы выразить необходимое понятие. Вульгаризмы такого рода почти не встречаются в стиле художественной речи, тем более в других стилях литературной английской речи, и поэтому они не имеют никакой стилистической функции.

### Диалектизмы (лексические)

Эта группа слов более или менее четко выделяется в словарном составе английского языка и поэтому стилистические функции диалектизмов тоже довольно ясно определены. Как известно, лексические диалектизмы — это слова разных диалектов английского общенародного языка, которые в процессе интеграции национального языка, остались за пределами его литературной формы. Именно в связи с этой особенностью диалектизмы появляются только в живой разговорной речи крестьянства, областных говорах, в которых долго живут архаические особенности английских диалектов.

Диалектизмы используются главным образом в целях речевой характеристики персонажей не с точки зрения их психологических особенностей, а с точки зрения их принадлежности к определенной социальной группе или определенной части Англии.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Интересен анализ употребления диалектизмов в художественной литературе, сделанный проф. Б. А. Лариным, в котором квалификация случаев употребления диалектизмов строится на степени целесообразности их введения в литературное произведение. Под диалектизмами здесь понимаются и социальные диалектизмы (т. е. жаргонизмы).

Группируя образцы литературной работы по целям и приемам включения диалектизмов, мы определим первую группу как коллекционерскую; для нее характерны «экзотичность» диалектной лексики в контексте нормального литературного языка и безразличие к выбору источника, словно бы для автора из этой группы равноценны были все диалекты.

Следующую и более высокую ступень в овладении диалектным материалом представляет стихийное включение элементов речи рабочих и крестьян, как важнейших классов нового общества. Увлечение писателя таким обновлением языка литературы коренится в его прочных связях с этими классами, но он не взвешивает критически и не обрабатывает эстетически облюбованных им диалектизмов.

Наиболее сильную по мастерству и влиятельную в развитии нашего литературного языка группу составляют те писатели, кто преодолел «стихийность» и пользуется не внешними, грубыми диалектизмами: фонетическими (чаво, топерь, востер) или лексическими (кулиянка, на базу, дербалызнем), а смысловыми и конструктивными. Эти писатели вводят в свой язык семантические идиомы диалекта, т. е. своеобразные и специфические смысловые построения и комплексы его, — не ради натуралистической точности, а в поисках наиболее эффективных языковых средств при создании образа. (Б. Ларин «Диалектизмы в языке советских писателей». «Литературный критик» № 11, 1935 г.).

В качестве примера можно привести реплику Mrs. Burlacombe из пьесы Голсуорси "A Bit O'Love", в которой почти все слова либо фонетико-морфологические, либо лексические диалектизмы:

*Mrs. Burlacombe:* Zurely! I give 'im a nummit afore 'e gets up; an' 'e 'as 'is brekjus reg'lar at nine. Must feed un up. He'm on 'is feet all day, goin' to zee folk that widden want to zee an angel, they'm that buzy; an' when 'e comes in 'e'll play 'is flute there. He'm wastin' away for want of 'is wife. That's what 'tis. An' 'im so sweet-spoken, tu, 'tes a pleasure to year 'im — Never says a word!

## ТИПЫ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЗНАЧЕНИЙ

Многие стилистические средства языка основаны на своеобразном использовании лексических значений. Поэтому, прежде чем приступить к рассмотрению и классификации этих средств, нужно разобраться в сложной и противоречивой проблеме значения слова.

Известно, что слово выражает понятие совокупностью своих форм и значений.

Понятие есть то наиболее общее, что нам известно о предмете или явлении действительности; слово есть единственный способ реализации понятия и средство образования понятия.

Для анализа стилистических категорий, связанных с проблемой использования слова, существенным представляется то, что понятие как категория логики может обладать большей или меньшей степенью абстрактности. Это находит свое конкретное выражение в языке. Так, например, мы говорим о большей абстрактности лексико-грамматических разрядов слов (частей речи) — прилагательного по сравнению с существительным, абстрактных существительных по сравнению с конкретными существительными и т. д.

Слово, указывает В. И. Ленин, уже обобщает. Следовательно, слово всегда будет выражать понятие и даже в тех случаях, когда слово «живописует», т. е. когда слово служит средством изображения, иными словами, когда слово способствует возникновению представления. В этих случаях представление, (образ) является опосредствованным, т. е. таким, который возникает как результат сознательного преломления понятия в конкретной изобразительной форме.

Это можно пояснить следующим образом: понятие возникает в результате отвлечения признаков от конкретного предмета или явления действительности и, тем самым, служит наиболее общим выражением всех признаков явления. Оно является вторичным по отношению к представлению. Это и есть один из процессов познания действительности: от конкретного созерцания — к абстрактному мышлению. Создание же представления, образа словесноизобразительными средствами представляет собой сложный путь обратного порядка; познанная уже действительность, отраженная в нашем сознании тем или иным понятием, реализуется в целях художественного воздействия в качестве создаваемых средствами языка представлений и образов. Иными словами, представление, образ в художественном изображении является вторичным, понятие — первичным.

Каким же образом, какими языковыми средствами могут быть созданы конкретные представления об абстрактных понятиях? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выяснить, какие виды значения имеет слово. Термин «значение» объединяет 1) предметно-логическое значение слова, 2) назывное значение слова, 3) эмоциональное значение слова. Кроме перечисленных лексических значений, термин «значение» употребляется также и для грамматического значения. Решение проблемы значения слова усложняется тем, что эти различные явления исследователями часто смешиваются, не разграничиваются, не рассматриваются в их единстве и взаимосвязанности.<sup>1</sup>

Иногда смешиваются значения, закрепленные за словом практикой общественного употребления, с случайными значениями, которые придаются слову контекстом, индивидуальным употреблением, т. е. смешиваются вышеперечисленные основные типы значений с т.н. контекстуальным значением.

Рассмотрим каждый тип лексических значений.

1) Предметно-логическое значение слова — это выражение словом общего понятия о предмете или явлении

---

<sup>1</sup> Интересный анализ типов лексических значений дан в статье акад В. В. Виноградова «Основные типы лексических значений слова». «Вопросы языкознания» 1953 г., № 5.



через один из признаков, который, в силу исторических условий развития значений, стал на данном этапе «представителем» всего понятия. Этот тип значений в лингвистической литературе называют также вещественным значением, основным значением, прямым значением, номинативным значением и т. п.

Предметно-логическое значение может изменяться в соответствии с изменением понятия, при сохранении звуковой, материальной оболочки слова.

Так, например, слово — deer обозначало раньше *животное* вообще, позднее — *олень*; fowl — *птица* вообще, позднее — *домашняя птица*; meat — раньше *пища* вообще, позднее — *мясо*; charge — *груз*, позднее — *ответственность, цена*; citizen — раньше *городской житель*, позднее — *гражданин*; clerk — раньше *священник*, а затем, последовательно — *ученый, грамотный, чиновник, писарь*.

Как известно, слово в процессе своего исторического развития может обрастать дополнительными (производными) предметно-логическими значениями. Так, например, heavy основное предметно-логическое значение которого *тяжелый*, имеет также значение *сильный {обильный}* — heavy rain; *толстый* — о материи, броне — heavy armour; *трудный* — heavy task; *высокий (большой)* — heavy price; *мрачный (страшный)* — heavy villain и т. д. Все эти значения по существу являются разными предметно-логическими значениями одного слова heavy.

Сущность многозначности заключается в том, что одно слово может иметь, кроме основного предметно-логического значения, ряд производных предметно-логических значений, связанных между собой единым семантическим стержнем и различаемых в слове характером его употребления в контексте. Так слово start имеет следующие значения в современном английском языке:<sup>1</sup>

- a) A sudden and transient effort of movement;
- b) a sudden involuntary movement of the body;
- c) a setting out on a journey or race;
- d) a signal for starting in a race;

---

<sup>1</sup> Значения слова приводятся по словарю "The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles."

e) an opportunity or an assistance given for starting on a career.

Слово *get* зафиксировано в Оксфордском словаре в следующих значениях:

- a) to obtain possession of;
- b) to gain (a victory);
- c) to win;
- d) to learn, commit to memory;
- e) to find out, obtain as a result by calculation or experiment;
- f) to get hold of, to capture (of a person); to become; to grow (with comparatives);
- g) to reach; h) to receive и др.

Слово *hand* употребляется в следующих разнообразных значениях:

- a) The terminal part of the arm below the wrist;
- b) possession, charge, power, authority; c) part or change in the doing of something; d) side (right or left);
- e) one employed to do any manual work; f) the pointer of a clock or watch и др.

Таким образом, каждое из этих слов имеет основное и производные предметно-логические значения, которые в совокупности образуют смысловую структуру данного слова. В процессе развития смысловой структуры слова иногда происходит перегруппировка основных и производных предметно-логических значений. Переносное (образное) значение слова, если оно апробировано общественным употреблением, также рассматривается как частный случай полисемии. Например, слово *fox* в значении *хитрый человек* является одним из значений слова *fox* — *лиса*.

Предметно-логические значения слова могут быть свободными или связанными. Свободные предметно-логические значения существуют в слове вне зависимости от сочетания этого слова с другими словами. Связанные предметно-логические значения появляются как производные от основного только в определенных словосочетаниях. Так, например, слово *grow* в сочетании с прилагательным (чаще всего со сравнительной степенью) приобретает фразеологически

связанное значение *становиться*,<sup>1</sup> — *grow smaller, grow older* и др. Глагол *to come* приобретает связанное значение *достигать* в сочетании *to come to terms* и т. д.

Предметно-логические значения слова (основные, производные, связанные и свободные) представляют собой постоянную и устойчивую семантическую структуру слова на данном этапе развития лексической системы языка.

Однако процесс накопления нового качества в значении слова проходит и в этой системе устойчивых предметно-логических значений. В связи с теми или иными историческими событиями, фактами общественной жизни данного народа в языке появляется необходимость выразить новое понятие, возникшее в данный период. В таких случаях используются два способа: либо создается новое слово, либо старое слово начинает обрастать новыми значениями. Иногда эти новые значения настолько близки по содержанию к уже устоявшимся значениям данного слова, что можно сказать, что они не образуют нового значения, а лишь сообщают новый оттенок значения. Так, например, слово *appease* вообще обозначает: *умиротворять, успокаивать*; в английском словаре оно имеет следующее определение: *to conciliate by political, economic or other means*.

После Мюнхена и бесславного пакта с Гитлером, который был предложен Чемберленом, в американском словаре Вебстера появилось следующее добавление к определению этого слова *now usually signifying a sacrifice of moral principle in order to avert aggression*.

Точно также слово *collaborator* после второй мировой войны приобрело оттенок значения — изменник родины — в связи с тем, что это слово использовалось для обозначения тех, кто сотрудничал с гитлеровской администрацией.

Предметно-логические дополнительные значения, еще не полностью закрепившиеся в словарном составе языка и тесно связанные с основным значением, принято называть оттенками значения.

Оттенки значений наряду с производными, связанными с основными значениями слова, входят в его смысловую структуру.

---

<sup>1</sup> Оно в этом случае приобретает и особое грамматическое значение — глагола-связки.

Но многие слова в связи с особыми условиями употребления, приобретают в контексте такие значения, которые не входят в их смысловую структуру. Эти значения появляются на данный случай, имеют преходящий характер и возможны только в условиях данного контекста. Такие значения мы будем называть контекстуальными значениями. В отличие от основных, производных и других предметно-логических значений слова, контекстуальное предметно-логическое значение является наиболее подвижной, неустойчивой, колеблющейся в своем содержании категорией. Первые закреплены в словаре, как результат языковой общественной практики коллектива, говорящего на данном языке. Они реализуются в данном контексте. Контекстуальное значение не реализуется, а возникает в данном контексте.

Проблема контекстуального значения слова тесно связана с такими понятиями лексикологии, как многозначность слова, перенос значения, оттенки значения слова, фразеологически связанные значения и т. п.

Контекстуальное значение появляется только в связи с наличием у слова объективного значения. Контекстуальное значение слова возникает в связи с употреблением слова в речи, начиная от простых сочетаний слов до развернутого контекста. В. В. Виноградов по этому поводу пишет:

«Употребление — это лишь возможное применение одного из значений слова, иногда очень индивидуальное, иногда более или менее распространенное. Употребление не равноценно со значением, и в нем скрыто много смысловых возможностей слова.»<sup>1</sup>

Необходимо отличать контекстуальное предметно-логическое значение слова от других предметно-логических значений, закрепленных за словом (часто в результате их контекстуального употребления)

Например, такие предметно-логические значения слов, как know — *знать* и know — *узнавать*, life — *жизнь* и life — *образ жизни* являются разными предметно-логическими значениями.

---

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Русский язык. Учпедгиз, 1947 стр. 21.

Другое дело значение слова *job*, которое получается в следующем контексте: *at the door of each job he...*

Здесь *job* получает значение *контора, учреждение*. Такое значение слова еще не апробировано общественной практикой.

Это значение контекстуальное.

Точно так же слово *assert* в предложении *It was only when he crawled to bed at night, or to breakfast in the morning, that she asserted herself to him in fleeting memories.* (J. London.) получает контекстуальное значение — *появляться*, — значение, которого это слово вообще не имеет. Глагол *to walk* в английском литературном языке имеет значение *прогуливаться*. В просторечном употреблении глагол *to walk* в сочетании *with a girl* имеет значение *ухаживать за девушкой с намерением жениться*. В стихотворении Киплинга "If" слово *walk* в предложении *... or walk with kings nor loose your common touch* приобретает контекстуальное значение, а именно — *встречаться, водить компанию*.

Переходными случаями являются значения слов *to excuse* и *thought* в следующих примерах:

*Soames excused himself directly after dinner.* (J.Galsworthy.) и *A thought more fashionably than usual.* (J. Galsworthy).

В этих примерах *to excuse oneself* имеет значение — *уходить*; *a thought* — получает значение *немного*. Некоторые словари уже закрепляют за этими словами указанные значения. Другие еще эти значения не считают объективно существующими в данных словах.

Контекстуальное значение слова может в ряде случаев сосуществовать с основным. Происходит как бы одновременная реализация в предложении с одной стороны предметно-логического значения слова, закрепленного общественной практикой, с другой стороны, потенциально возможного значения, не закрепленного общественной практикой. Потенциальная возможность слова иметь контекстуальное значение вытекает непосредственно из содержания основного предметно-логического значения слова, которое, как указывалось выше, выражает понятие, т. е. наиболее обобщенную сущность явления. Но известно, что основным предIII

метно-логическим значением слова нельзя выразить понятие о явлении во всем многообразии присущих этому явлению признаков, познанных человеком. Еще Н. Г. Чернышевский писал: «в слове (в понятии)... выпущены все случайные, и оставлены одни существенные черты предмета»<sup>1</sup>.

Поэтому в предложении слово может в целях более полного выражения понятия, реализовать не одно, а несколько значений. Оно может порождать и контекстуальное значение.

В повести Диккенса "Christmas Carol" в сентенции "But the wisdom of our ancestors is in the simile" в слове wisdom появляются два значения: первое значение — это *мудрость* (основное предметно-логическое значение, которое реализуется в данном высказывании); второе значение — *знания, эрудиция, философия* (контекстуальное значение, основанное на ранее существовавшем значении слова — wisdom).

В комедии Шекспира ("Much Ado About Nothing") особое контекстуальное значение имеет слово losses в предложении "A fellow that hath had losses," где слово loss в форме множественного числа выступает не только в значении — *потеря*, но и в значении — *удары судьбы, трудности*.

Понятно, что слова в контекстуальном значении могут выступать в качестве синонимов к словам, которые не являются синонимами основных предметно-логических значений. Так, в приведенном примере слово losses может рассматриваться как синоним слова hardships. В первом примере слово wisdom в контекстуальном значении является синонимом к слову science.

Слово в предложении может получить контекстуальное значение, расходящееся с основным предметно-логическим значением. К таким случаям относятся различные виды взаимодействия между лексическими значениями. В метафоре, где, например, это взаимодействие основано на сходстве каких-либо отдельных признаков явлений; в других видах отношений значений основное предметно-логическое значение как бы насильно вытесняется, затемняется

---

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. Госполитиздат, 1948, стр. 122.

контекстуальным значением (например, в иронии, где взаимодействие основано на противоположности понятий).<sup>1</sup> Проанализируем следующие примеры из романа Диккенса "Dombey and son".

"... the dawn of her new life seemed to break cold and grey."

В метафоре dawn появляется значение, основанное на одном из второстепенных признаков самого понятия, а именно — *начало*. Это значение — контекстуальное. Отдельно взятое слово dawn выражает общее понятие — *рассвет*.

Возьмем другой пример:

"Miss Tox's hand trembled as she slipped it through Mr. Dombey's arm, and felt her self escorted up the steps, preceded by a cocked hat and a Babylonian collar."

В этом предложении cocked hat и Babylonian collar — тоже

---

<sup>1</sup> Проблема образности в языке и связанное с ней понятие переноса значения до сих пор по-разному понимается разными учеными. Расхождения в этом вопросе являются следствием разного понимания соотношения понятия и значения. Некоторые ученые склонны вообще отождествлять понятие и значение в слове. Другие, усматривая единство понятия и значения, стараются провести демаркационную линию между этими категориями. Данное нами выше определение понятия и значения слова, не может решить ряд существенных вопросов, важных для понимания природы образных средств языка. Известно, что одним словом можно выразить совершенно разнородные понятия. Это бывает тогда, когда мы имеем метафору, метонимию, иронию и т. д. Является ли этот процесс образованием нового значения в слове, значения на данный момент? Если да, то можно сказать, что одним словом, но разными значениями (одним — основным предметно-логическим, другим — контекстуальным) выражаются разные понятия. Но может быть мы имеем здесь дело не с появлением нового значения (случайного, контекстуального), а с одним значением, которое в силу своей лингвистической природы способно выразить не одно, а два и более понятий. Таким образом, если слово может обладать многозначностью, то с другой стороны, значение может обладать «многопонятийностью». Поясним это. Возьмем для примера следующую метафору:

The sky lamp of the night

Слово lamp — метафора. Имеет ли оно в данном контексте только одно значение — *лампа*, но это значение способно выразить одновременно два понятия — *лампа* и *луна*? Или слово lamp получило дополнительное, контекстуальное значение — *луна*.



имеют контекстуальное значение. Они обозначают людей, которые носят эти предметы одежды.

В романе "Pickwick Papers" Диккенс, воспроизводя совершенно бессвязную речь Джингля, следующим образом характеризует ее: "This coherent speech was interrupted by..."

Слову coherent контекстом навязано обратное значение, исключаящее первое.

Итак, слова в связной речи могут выступать как в своих предметно-логических значениях, так и в контекстуальных предметно-логических значениях.

В стиле научной прозы основная масса слов используется в предметно-логических значениях. Случаи контекстуальных значений слов здесь редки. Наоборот, в стиле художественной речи часты случаи контекстуальных значений слов.

Контекстуальное значение — способ создания образного изображения абстрактных понятий. Оно также может способствовать возникновению эмоционального значения в слове. В дальнейшем изложении при анализе стилистических лексических средств нам часто придется пользоваться термином «контекстуальное значение» слова, определяя в каждом конкретном случае характер этого значения и способы его возникновения.

\* \* \*

2) В словарном составе английского языка выделяется также группа слов, имеющих эмоциональное значение. Эмоциональное значение, как и любое другое значение, — способ реализации понятия в слове. Но в отличие от предметно-логического значения эмоциональное значение реализует в слове выражение самих эмоций, ощущений, вызванных предметами, фактами, явлениями объективной действительности. Таким образом, в эмоциональном значении выражается субъективно-оценочное отношение говорящего к фактам объективной действительности.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Деление на эмоциональное и логическое в языке проведено в работе Вандриеса «Язык» и в книге Шарля Балли «Трактат о французской стилистике». Вандриес, как известно, делит язык на

В словообразовательной системе языка постепенно вырабатываются определенные формально-структурные элементы, придающие эмоциональное значение слову. Эмоциональное значение может существовать в слове наряду с предметно-логическим. Оно может существовать и самостоятельно. Эмоциональное значение может быть и контекстуальным, т. е. появляющимся только в данном контексте.

В современном английском языке есть ряд суффиксов, способных передавать наряду с предметно-логическим значением и эмоциональные значения. Например, суффикс *-y, -ie* (*girlie, birdie, sonny*); суффикс *-let* (*kinglet, ringlet, streamlet*) и др. суффиксы.

В словарном составе английского языка есть такие слова, которые вообще не имеют предметно-логического значения, а обладают только эмоциональным значением. Эти слова выделяются в особый разряд слов, который называется междометиями. Действительно, такие слова, как *alas, oh, ah, gosh, gee* и др. фактически не имеют предметно-логических значений и являются теми словами, которые выражают понятие о чувствах. Выражение чувств при помощи языка есть опосредствованное выражение чувств через соответствующие понятия об этих чувствах. Акад. Мещанинов в своей книге «Члены предложения и части речи» пишет, что «В частности, эмоциональные выкрики, передающие индивидуальное настроение или ощущение, становятся словами только тогда, когда они утрачивают индивидуальное значение, получают общественную значимость и входят в общественную практику».<sup>1</sup>

Эта же мысль была высказана акад. Виноградовым в работе, посвященной дальнейшим задачам исследования

---

логический, волевой и аффективный. Ш. Балли считает, что различие между логическим и аффективным в языке является чуть ли не основным предметом стилистики. (см. Ch. Bally. *Traité de Stylistique Française*, p. 155).

Оставляя в стороне спорность этих положений Ж Вандриеса и Ш. Балли, нельзя не оценить глубокие и разносторонние наблюдения этих лингвистов над тем, что мы называем эмоциональным значением слова.

<sup>1</sup> Мещанинов И.И. Члены предложения и части речи. Из-во АН СССР, 1945, стр. 113.

синтаксиса простого предложения: «... выражение эмоций в языке не может не быть осознанным».<sup>1</sup>

В качестве интересного примера употребления междометий, « ... утративших индивидуальное значение и получивших общественную значимость», можно привести следующее место из «Дон Жуана» Байрона:

All present life is but an interjection,  
An "Oh!" or "Ah!" of joy or misery,  
or a "Ha! ha!" or "Bah!" — a yawn, or "Pooh!"  
of which perhaps the latter is most true."

Здесь не разъясняется значение междометий Ha ha! и Pooh!

Оно предполагается известным. Ha! ha! — выражает оттенок удовольствия; Pooh — безразличия или насмешки. В то же время другие междометия, использованные в этих строках, сопровождаются пояснительными словами, раскрывающими их эмоциональные значения.

Эмоциональное значение в словах бывает иногда настолько значительным, что эти слова обособляются как своеобразный лексический пласт. Так же, как и слова с чисто грамматическим значением обособились в качестве грамматического класса слов (например, в английском языке вспомогательные глаголы to be, to do, to have, определенный и неопределенный артикль, ряд предлогов и союзов), так и некоторые полнозначные слова языка, постепенно потеряв свое предметно-логическое значение, образовали особый слой слов с эмоциональным значением. Этот слой иногда называют аффективной лексикой, иногда эмоциональной лексикой.

Ж. Вандриес замечает по этому поводу, что «... эффективность проникает в грамматический язык, вынимает из него логическое содержание и его разрушает».<sup>2</sup>

Процесс затухания предметно-логического значения замечен в развитии значения качественных прилагательных и наречий. Смысловая структура прилагательного, особен-

---

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Некоторые задачи изучения синтаксиса простого предложения. «Вопросы Языкознания», № 1, 1954, стр. 12.

<sup>2</sup> Вандриес Ж. Язык. Соцэкгиз, М., 1937, стр. 149.

но качественного, очень широка. Уже в самом акте выделения определенного признака из суммы признаков, составляющих данный предмет, заложено субъективное, индивидуальное начало. Особую эмоциональность приобретают прилагательные тогда, когда субъективно-оценочные значения развиваются у них на базе дальнейшего наслоения, углубления, модального оттенка, сопутствующего какому-либо предметно-логическому значению признака, качества; т. е. в процессе дальнейшего «окачествления» значения у прилагательного получается своего рода затемнение основного предметно-логического значения субъективно-оценочным. Семантическая граница слов становится более расплывчатой, менее определенной. Иначе говоря, слово оказывается приложимым к большему кругу понятий.

Благодаря неопределенному предметно-логическому значению и большой модальной нагруженности высоко эмоциональные прилагательные могут приближаться в своих значениях к междометию, что и имеет место в группе так называемых субъективно-оценочных прилагательных широкой семантики.

Возьмем для примера такие прилагательные, как *wonderful*, *horrible*, *terrible*, *nice*, *awful*, *great* и др. Большинство этих прилагательных уподобляются междометиям с точки зрения того субъективно-эмоционального значения, которое они несут в разном употреблении. Недаром словари часто отмечают как особые значения этих слов (кроме предметно-логических) и значения, которые они называют "intensives" — «усилители», признавая за этими словами эмоционально-усилительные значения. Возьмем для примера следующее предложение: 1) He classified him as a man of *monstrous* selfishness. 2) He did not want to see that knife descend but he felt it for one *great* fleeting instant. (J. L o n d o n.)

Как видно из приведенных примеров, предметно-логические значения качественных прилагательных *monstrous* и *great* затемнены эмоциональными значениями этих слов.

Однако, не следует думать, что эмоциональные значения, приобретаемые словом в процессе своего семантического развития, всегда либо подавляет предметно-логиче-

ское значение, либо сопровождает это предметно-логическое значение. Иногда появившееся эмоциональное значение в слове не только не вытесняет предметно-логическое, но в борьбе с ним оказывается побежденным, т. е. само вытесняется предметно-логическим. В этих случаях можно говорить об устаревших эмоциональных значениях слов в современном английском языке.

Так, слово *vast* — *обширный* еще в XVIII веке употреблялось в эмоциональном значении как прилагательное положительной оценки, например: *Their wise heads go ... nodding with vast solemnity*,<sup>1</sup> или у Дж. Лондона: " ... He was on the instant invested with a vast faith."

В современном английском языке слово *vast* в этом значении почти не употребляется. Эмоциональное значение в этом слове теперь считается архаическим. Точно так же слово *intolerable*, которое имело значение отрицательной эмоциональной оценки, теперь употребляется лишь в своем основном, предметно-логическом значении — *невыносимый*. Кроме прилагательных широкой семантики, к словам, которые имеют тенденцию терять свое предметно-логическое значение и компенсировать эту потерю сильным эмоциональным значением, относятся также и бранные слова, проклятия, клятвы и т. п. Например: *damn; bloody; upon my word* и др.

Есть некоторые, очень тонкие различия между эмоциональным значением и эмоциональной окраской, хотя иногда и трудно провести разграничение между этими двумя понятиями. Эмоциональное значение — это присущее слову выражение чувств, отношения, оценки. Иногда это эмоциональное значение, сопутствуя предметно-логическому, выражает отношение говорящего к понятию, заключенному в этом последнем значении. Эмоциональное значение становится особенно очевидным в тех случаях, когда оно одно присутствует в слове, например, в междометиях.

Эмоциональная окрашенность — это только зачатки эмоционального значения. Эта окрашенность может быть подсказана интонацией. Она может возникать по ассоциативной связи, в результате частого употребления в опре-

---

<sup>1</sup> Пример заимствован из "The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles".

деленных контекстах. Она может быть связана и самим содержанием понятия. Так, например, слова, обозначающие чувства, почти всегда (если они только не употребляются в научной прозе в качестве терминов) эмоционально окрашены, например, слова *hatred*, *love*, *anger* и др. Эмоциональная окрашенность иногда тождественна контекстуальному эмоциональному значению. Однако эмоциональная окрашенность понятие более широкое, чем эмоциональное контекстуальное значение. Все высказывание может быть эмоционально окрашенным благодаря наличию в нем слова с эмоциональным значением. Например:

And, Oh, the city is a general in the ring. Not only by blows does it seek to subdue you. (O. Henry.)

Здесь междометие *oh* дает эмоциональную окраску всему высказыванию. Оно последовательно выявляется и в инверсии, которая появляется в следующем предложении.

Интересно привести одно место из романа Голсуорси "The Man of Property", где автор сам обращает внимание читателя на широкий смысловой диапазон слова, особенность, порождающая эмоциональное значение:

She was not a flirt, not even a coquette — words dear to the heart of his generation, which loved to define things by a good, broad, inadequate word — but she was dangerous.

Чем шире такой смысловой диапазон слова, тем больше возможностей для данного слова образности эмоциональными обертонами, под влиянием которых растворяется предметно-логическое значение.

Слово *home* имеет предметно-логические значения — *дом*, *родина*, *семья*, *очаг* и т. д. Оно имеет и некоторую эмоциональную окрашенность, возникающую в связи с ассоциациями, вызываемыми самим понятием. В предложении *Don't worry your silly little head a moment longer.* (S. Maugham) слова *silly* и *little* имеют эмоциональное значение.

\* \* \*

3) В языке имеются и такие слова, которые, выражая понятие о явлении или предмете действительности, только .

называют единичный предмет, лицо или географическое понятие с целью выделить его из других, таких же предметов, например, George, Smith, Byron, London, England.

Такие значения мы определим как назывные.

Есть существенная разница между словами типа pen, distance, morale, т. е. именами нарицательными, с одной стороны, и словами типа Harry, Jimmy, Thomas, т. е. именами собственными с другой.

В имени нарицательном заключено, кроме частного, отдельного также общее понятие о предмете, явлении объективной действительности (родовое). В собственном имени заключено только понятие единичности обозначаемого (частное, отдельное). Отсюда и различие в функциях. Имена существительные нарицательные — называя, обозначают; имена существительные собственные, — только называют.

Маркс в работе «Замечания на книгу Адольфа Вагнера» так описывает процесс создания наименований понятий:

«Как и всякое животное, они (люди — *И. Г.*) начинают с того, чтобы *есть, пить* и т. д., т. е. не '*стоять*' в каком-нибудь отношении, а *активно действовать*, овладевать при' помощи действия известными предметами внешнего мира и таким образом удовлетворять свои потребности (они, стало быть, начинают с производства). Благодаря повторению этого процесса способность этих предметов '*удовлетворять потребности*' людей запечатлеваются в их мозгу, люди и звери научаются и '*теоретически*' отличать внешние предметы, служащие удовлетворению их потребностей, от всех других предметов. На известном уровне дальнейшего развития, после того, как умножились и дальше развились тем временем потребности людей и виды деятельности, при помощи которых они удовлетворяются, люди дают отдельные названия целым классам этих предметов, которые они уже отличают на опыте от остального внешнего мира. Это неизбежно наступает, так как они находятся в процессе производства, т. е. в процессе присвоения этих предметов, постоянно в трудовой связи между собой и с этими предметами ... Но это словесное наименование лишь выражает в виде представления то, что повторяющаяся деятельность превратила в опыт, а именно, что людям, уже жи-



вущим в определенной общественной связи (это — предположение, необходимо вытекающее из наличия речи), определенные внешние предметы служат для удовлетворения их потребностей. Люди дают этим предметам особое (родовое) название, ибо они уже знают способность этих предметов служить удовлетворению их потребностей...

Итак: люди фактически начинают с того, что присваивают себе предметы внешнего мира как средства для удовлетворения их собственных потребностей и т. д. и т. д., позднее они приходят к тому, что и *словесно* обозначают их ...».<sup>1</sup>

Следовательно, словесное обозначение есть результат познавательной работы человека.

Слова, имеющие назывное значение, тоже результат познавательной работы человека: необходимость выделить разряд слов, которые могут быть закреплены за единичными предметами. Обычно это закрепление происходит путем превращения предметно-логического значения слова в назывное, например: Smith — имя собственное от smith — *кузнец*; Chandler от candle-maker — *делающий свечи*, Chester от Castra (лат.) — *лагерь* и др. (ср. русские имена Вера, Надежда, Любовь, Краснодар, Челябинск, (челяба — по башкирски *дыра*).

Появление слов с назывным значением представляет собой дальнейшее развитие некоторых слов, имеющих предметно-логическое значение, с целью выделения отдельного, частного, конкретного. В процессе развития своих значений слова могли пройти такой сложный путь, что в настоящее время их исходное значение забыто, и поэтому назывные значения многих слов кажутся совершенно немотивированными.

В английском языке, как и в других языках, наблюдается и обратный процесс. Слова, имеющие назывное значение, могут наряду с этим значением приобретать и предметно-логическое значение: так, например, английское слово dunce — *тупица*, hooligan — *хулиган*, boycott — *бойкот*, quixotic — *донкихотствующий* и др. получили предметно-логическое значение от слов, имевших ранее только назывное значение (Duns, Hooligane, Boycott, Don Quixote).

---

<sup>1</sup>К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XV, стр. 461 — 462

Теперь назывные значения этих слов забыты и восстанавливаются этимологическим анализом. Так же как предметно-логические и эмоциональные значения, назывные значения тоже могут быть контекстуальными. В соответствующем разделе будет показано как предметно-логические значения некоторых слов взаимодействуют с приданным контекстом назывными значениями. Здесь важно отметить, что как и другие случаи контекстуальных значений, назывные контекстуальные значения не существуют самостоятельно. Они сосуществуют с основными предметно-логическими, эмоциональными или назывными значениями.

## **ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА**

### **А. СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЗНАЧЕНИЙ.**

Лексико-фразеологические стилистические средства современного английского языка представляют собой разнообразные выразительные средства языка и стилистические приемы, в основе которых лежит использование семантических, стилистических и других особенностей отдельного слова или фразеологической единицы.

Наблюдения над лингвистической природой и функциями этих выразительных средств языка и стилистических приемов позволяют разбить их на несколько групп. К первой группе лексико-фразеологических стилистических средств можно отнести все случаи взаимодействия разных типов лексических значений:

#### **1. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ, ОСНОВАННЫЕ НА ВЗАИМОДЕЙСТВИИ СЛОВАРНЫХ И КОНТЕКСТУАЛЬНЫХ ПРЕДМЕТНО-ЛОГИЧЕСКИХ ЗНАЧЕНИЙ**

Выше мы разобрали различные типы лексических значений слова. Предметно-логическое значение слова, как было указано, развиваясь, может дать производные предметно-логические значения. Слова в контексте могут приобретать дополнительные значения, обусловленные контекстом, не апробированные еще общественным употреблением. Эти контекстуальные значения могут иногда-настолько далеко отходить от предметно-логического зна-

чения слова, употребленного вне контекста, что иногда представляют собой значения, обратные предметно-логическому. Особенно далеко отходят от предметно-логического значения слова так называемые переносные значения.

То, что известно в лингвистике как перенос значения фактически является отношением между двумя типами лексических значений: одного из предметно-логических значений и контекстуального значения, возникшего в силу тех или иных ассоциативных связей между данными явлениями объективной действительности. Так, например, в предложении *He is now in the sunset of his days* слово *sunset*, предметно-логическое значение которого — *заход солнца*, приобретает контекстуальное значение — *конец, поздняя пора (жизни)*.

Оба значения, как и оба понятия, сосуществуют в данном контексте. Оба значения достаточно четко воспринимаются сознанием. Предметно-логическое значение выражает общее понятие захода солнца, контекстуальное значение выявляет только один из признаков этого понятия, а именно, признак окончания, конца.

Таким образом, никакого переноса значения по существу нет; налицо лишь отношение двух типов лексических значений: предметно-логического и контекстуального. Ниже мы увидим, что почти все приемы, основанные на стилистическом использовании различных типов лексических значений, строятся на выявлении характера отношения между сосуществующими в слове двумя типами лексических значений.

Отношения между предметно-логическим и контекстуальным значениями являются одним из средств создания образного представления о явлениях жизни.

Действительно, в приведенном выше примере слово *sunset* создает образное представление об абстрактном понятии конца, окончания. (Сравни вышеприведенный пример с его «логическим эквивалентом» *He is now rather old* или *His life is coming to an end*). Отношение значений является общеязыковым средством обогащения словарного состава языка. Многие предметно-логические значения слов современного английского языка являются результатом процессов изменения значения, в основе которых лежит взаимодействие разных типов лексических значений. На-

пример, *turnkey* — *тюремщик*, *to grasp* — *понимать*, *handle* — *рукоятка* и др. Это общезыковое средство образования новых слов используется и как стилистический прием.

Отношения между различными типами лексических значений, используемые в стилистических целях, могут быть разделены на следующие виды:

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

### Метафора

Отношение предметно-логического значения и значения контекстуального, основанное на сходстве признаков двух понятий, называется метафорой.

*My body is the frame wherein 'tis (thy portrait) held.*

Эта строка из сонета Шекспира, в которой в слове *frame* реализуется отношение двух значений — предметно-логического *рама* (конкретный образ) и контекстуального — то, что обрамляет, место для хранения. В контексте дается возможность сопоставления таких понятий как «Мое тело как сосуд, в котором хранится твой образ» и «рама», в которую обычно заключен портрет. Метафора выражена существительным в синтаксической функции предикатива.

В предложении: *As his unusual emotions subsided, these misgivings gradually **melted away*** метафора выражена глаголом, который выступает в функции сказуемого в предложении. Опять мы видим, что в глаголе *to melt* (в форме *melted*) реализуется отношение двух значений. Одно значение предметно-логическое — *таяние*; второе значение контекстуальное — *исчезновение* (один из признаков таяния). Образность создается взаимодействием предметно-логического значения с контекстуальным; причем, основой образности всегда является предметно-логическое значение.

Метафора может быть выражена любой значимой частью речи.

В предложении: *"And winds are rude in Biscay's sleepless bay"* (G. Byron) метафора выражена прилагательным.

Для реализации метафоры необходим контекст, в котором члены сочетания выступают только в одном предметно-логическом значении, уточняя то слово, которое несет двойное значение — метафору.

Иногда метафора не ограничивается одним образом, а реализует несколько образов, связанных между собой единым, центральным, стержневым словом. Такая метафора носит название развернутой. Например:

Mr. Dombey's cup of satisfaction was so full at this moment, however, that he felt he could afford a drop or two of its contents, even to sprinkle on the dust in the by-path of his little daughter.

(Ch. Dickens. *Dombey and Son*.)

Слова drop, contents, to sprinkle создают дополнительные образы к основному образу cup (of satisfaction).

Дополнительные образы связаны с центральным образом разного рода отношениями. Их можно назвать метонимическими связями развернутой метафоры (см. ниже — метонимия). Имеются, однако, такие развернутые метафоры (prolonged or sustained metaphor), в которых нет центрального образа, от которого отходят дополнительные образы развернутой метафоры. Он лишь подсказывается выраженными дополнительными образами. Так в "I have no spur to prick the sides of my intent" (W. Shakespeare) слова, выделенные курсивом, являются дополнительными образами развернутой метафоры. Центрального образа нет. Он только подсказывается метонимическими связями со словами spur, prick, sides. Центральным образом является конь, которому уподобляется или, вернее, с которым отождествляется понятие намерения, желания (intent).

В следующих строках из поэмы Шелли "The Cloud" тоже дана развернутая метафора:

In a cavern under is fettered the thunder, It struggles, and howls at fits . .

Здесь образы, создаваемые словами fettered, in a cavern, howls воспроизводят центральный образ («зверя»).

Такие развернутые метафоры довольно часто встречаются у символистов, где расплывчатость и туманность создаваемого образа является одной из характерных черт этого направления.

Развернутая метафора чаще всего используется в целях оживления уже стершейся или начинающей стираться образности.

Для примера возьмем следующую развернутую метафору Диккенса:

. . .the indignant fire which flashed from his eyes, did not melt he glasses of his spectacles.

Метафора часто определяется как сокращенное сравнение. Это не совсем верно. Метафора есть способ отождествления двух понятий благодаря иногда случайным отдельным признакам, которые представляются сходными. Сравнение же сопоставляет предметы, понятия, не отождествляя их, рассматривая их изолированно.

Однако, степень отождествления двух понятий в метафоре зависит, в значительной степени от того, какую синтаксическую функцию несет слово-метафора в предложении и от того, какой частью речи это слово является. Если метафора выражена в именной части сказуемого, полного отождествления нет. Это естественно. Именная часть сказуемого выделяет один признак, которым характеризуется подлежащее.

Отождествления почти нет в том случае, если именная часть сказуемого выражена не существительным, а прилагательным. Так в предложении *My life is cold, and dark and dreary.* (Longfellow.) слова *cold* и *dark* едва ощущаются как метафоры. Иными словами в них почти нет взаимодействия двух лексических значений (основного и контекстуального), обязательного условия возникновения метафоры.

Когда именная часть сказуемого выражена существительным, степень отождествления повышается, хотя и здесь нет полного слияния двух понятий.

Этому препятствует положение метафоры, как преддицирующего фактора. Элемент сравнения здесь больше, чем в других случаях. Действительно в предложениях *"She (fame) is a gipsy"* (J. Keats); *"My body is a frame"* (W. Shakespeare) понятия *fame-gipsy* и *body-frame* не полностью отождествляются хотя бы потому, что каждое из понятий представлено отдельным словом и является той же частью речи.



Другое дело, когда сказуемое выражено глаголом. Здесь мы получаем почти полное отождествление понятий. Так, в вышеприведенном примере *misgivings melted away* в слове *melted* слились два понятия: *таяние* и *исчезновение*. Таким образом, *melted* здесь имеет два предметно-логических значения: основное и контекстуальное.

Сложнее обстоит дело, когда метафора выражена в определении. Здесь также надо различать определения, выраженные прилагательным и выраженные существительным посредством *of-phrase*. Метафора *sleepless* в *sleepless bay* более «однозначна», чем *iron* в *muscles of iron*, т. е. степень отождествления двух понятий в слове *sleepless* (*бессонный* и *беспокойный*) больше; признак в таком определении больше слит с определяемым, чем это имеет место в случае с *of-phrase*.

Как известно, метафора — один из путей образования новых значений слов и новых слов. Этот процесс, как и другие процессы изменения значения слов — область лексикологии. Однако в этом процессе есть стадия промежуточная. Нового значения еще нет, но употребление стало привычным, начинает входить в норму. Появляется «языковая» метафора, в отличие от «речевой» метафоры.<sup>1</sup>

Речевая метафора является обычно результатом поисков точного адекватного художественного выражения мысли. Речевая метафора всегда дает какой-то оценочный момент высказыванию. Она по природе своей, поэтому, предикативна и модальна. Интересно привести следующую мысль акад. Виноградова относительно роли метафоры в творчестве писателей. «... метафора, если она не штампована, — пишет В. В. Виноградов, — есть акт утверждения индивидуального миропонимания, акт субъективной изоляции. В метафоре резко выступает строго определенный, единичный субъект с его индивидуальными тенденциями мировосприятия. Поэтому словесная метафора — узка, субъектно замкнута и назойливо «идейна», то есть слишком навязывает читателю субъективно-авторский взгляд на предмет и его смысловые связи»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В некоторых работах разграничиваются понятия «языковой метафоры» и «поэтической метафоры».

<sup>2</sup> Виноградов В. В. *Стиль Пушкина*. М.: Худ.лит, 1945, стр. 89.

Таким образом, речевая метафора всегда должна быть оригинальной (свежей), а языковая метафора приобретает оттенок штампованности. Первый тип метафоры является обычно созданием творческого воображения автора; второй тип — выразительное средство языка, существующее в языке наряду с другими средствами выражения мысли для более эмоциональной, образной интерпретации описываемых явлений. Необходимо иметь в виду, что отношение между двумя типами значений — предметно-логического и контекстуального — является обязательным условием как для оригинальной метафоры, так и для метафоры штампованной, обычной. Однако, эффект от использования того или иного типа метафоры различен.

Например: *the ray of hope, floods of tears, storm of indignation, flight of fancy, gleam of mirth, shadow of a smile* являются языковыми метафорами. Их употребление привычно. Такие метафоры часто употребляются в разных стилях речи. Их особенно много в стиле газетном, стиле публицистики. В этих метафорах «не утверждается индивидуальное», оценочное, столь типичное для оригинальной метафоры.

Как штампованные метафоры, так и метафоры оригинальные являются предметом стилистического анализа. Их лингвистическая природа одна и та же. Но их стилистические функции различны.<sup>1</sup>

Метафора является, таким образом, одним из средств образного отображения действительности. Значение этого стилистического приема в стиле художественной речи трудно переоценить. Метафора часто рассматривается как один из способов точного отображения действительности в художественном плане. Однако, это понятие точности весьма относительно. Именно метафора, создающая конкретный образ абстрактного понятия, дает возможность разного

---

<sup>1</sup> Кроме оригинальных и штампованных метафор принято различать и, так называемые, стершиеся метафоры типа *the branch of a bank* и другие приведенные выше. Однако, как было указано, такого рода явления не являются достоянием стилистики, а принадлежат к области лексикологии, трактующей о путях изменения и развития значений слова. В этих примерах, по существу, взаимодействия между двумя типами значений уже не ощущается. Здесь нет реализации двух значений в контексте.

толкования содержания сообщения. «Положение: 'поэтический образ неподвижен относительно к изменчивости содержания' — пишет Потебня — выдерживает всяческую поверку. Само собою, относительная неподвижность есть относительная изменчивость»<sup>1</sup>.

То, что Потебня понимает под «изменчивостью содержания» и есть возможность разного толкования основной мысли высказывания.

### Метонимия

Метонимия так же как и метафора, с одной стороны, — способ образования новых слов и стилистический прием, с другой. Таким образом, и метонимия делится на «языковую и речевую».

Метонимия по-разному определяется в лингвистике. Некоторые лингвисты определяют метонимию как перенос названия по смежности понятий. Другие определяют метонимию значительно шире, как замену одного названия предмета другим названием по отношениям, которые существуют между этими двумя понятиями. Второе определение настолько широко, что позволяет под метонимию подвести самые разнообразные случаи замены одного понятия другим. Так, например, замену причины следствием или целого частью, или конкретного абстрактным можно соответственно этому определению подвести под метонимию.

Метонимия это отношение между двумя типами лексических значений — предметно-логического и контекстуального, основанное на выявлении конкретных связей между предметами. В. И. Ленин указывал: «Люди из субъективных потребностей заменяют конкретное абстрактным, созерцание понятием, многое одним, бесконечную сумму причин одной причиной»<sup>2</sup>. Это указание помогает вскрыть сущность метонимии.

Для того, чтобы лучше уяснить себе стилистические функции речевой метонимии, приведем сначала некоторые

---

<sup>1</sup> Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 139.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Философские тетради. Партиздат, М., 1936, стр. 61.

примеры общезыковой метонимии, иными словами, таких новых значений слов, которые появились в языке путем метонимических отношений. В английском языке слово *bench*, основное значение которого — скамья, употребляется как общий термин для понятия юриспруденции; слово *hand* получило значение — *рабочий*; слово *pulpit* — *кафедра (проповедника)* означает *духовенство*; слово *press* — от значения *типографский пресс* получило значение *пресса, печать*, а также — *газетно-издательские работники*.

Так же, как и речевая метафора, речевая метонимия всегда оригинальна, языковая метонимия — штампована. Метонимии *gray hairs* вместо *old age*; *bottle* вместо *drunkenness* — языковые метонимии.

Речевые метонимии могут быть художественно-осмысленными или случайными.

В предложении:

Wherefore feed, and clothe, and save, From *the cradle to the grave*  
Those ungrateful drones who would Drain your sweat — nay, drink  
your blood!

(Shelley.)

слова *cradle* и *grave* являются художественно-осмысленными метонимиями. Здесь совершенно очевидны отношения между конкретным понятием *могила* и абстрактным понятием *смерть*. То же и в слове *cradle* — конкретное понятие *колыбель* выступает в качестве замены абстрактного — *рождение*. Конкретное здесь является символом абстрактного. Отношения такого типа можно назвать заменой по отношениям между конкретным выражением абстрактного понятия и самим абстрактным понятием. Точно также слова *pen* и *sword* в предложении: "Sometimes the pen is mightier than the sword." обозначают конкретные предметы. И здесь они выражают абстрактные понятия: *pen* — *слово, речь, литература, пресса*; *sword* — *армия, война, сражение* и т. д.

Другим типом отношений, выявляемым в метонимии, является отношение части к целому или целого к части. В таких предложениях, как "You've got a nice fox on" слово *fox* (целое) употреблено вместо — *мех лисы* (части). В предложении *The round game table was so bois-*

terous and happy речевая метонимия *game table* (люди, сидящие за столом) показывает отношение смежности. То же можно сказать и о предложении:

Miss Fox's hand trembled she slipped it through Mr. Dombey's arm, and felt herself escorted up the steps, preceded by a *cocked hat* and a *Babylonian collar* (Ch. Dickens.)

где слова *hat* и *collar* обозначают соответственно людей, носящих эти предметы туалета.

В следующем предложении мы видим другой тип отношений:

"And the first *cab* having been fetched from the public house, where he had been smoking his pipe, Mr. Pickwick and his portmanteau were thrown into the vehicle." (Dickens.)

Здесь словом *cab*, употребленным вместо *cabman*, выражается отношение орудия производства и деятеля. (Ср. также "He is a good whip".)

Метонимия может выражать отношение между содержимым и содержащим, как например, в предложении "... to the delight of the whole inn-yard..." (Ch. Dickens.)

Особенности метонимии по сравнению с метафорой заключаются в том, как это правильно отмечает А. А. Потебня, что метонимия, создавая образ, при расшифровке образа сохраняет его, в метафоре же расшифровка образа фактически уничтожает, разрушает этот образ. Метонимия обычно используется так же, как и метафора, в целях образного изображения фактов действительности, создания чувственных, зрительно более осязаемых представлений об описываемом явлении. Она одновременно может выявить и субъективно-оценочное отношение автора к описываемому явлению.

Действительно, часто какая-то одна черта явления или предмета, будучи выделенной, усиленной, типизированной, больше скажет о самом явлении, чем сопоставление этого предмета с другим или прямое выражение отношения автора к предмету. Метонимия является способом косвенной характеристики явления путем выделения одного из постоянных, переменных или случайных признаков этого явления,

причем художественная метонимия чаще всего строится на выделении случайного признака, который в данной ситуации представляется автору существенным.

## Ирония

Ирония — это стилистический прием, посредством которого в каком-либо слове появляется взаимодействие двух типов лексических значений: предметно-логического и контекстуального, основанного на отношении противоположности (противоречивости). Таким образом, эти два значения фактически взаимоисключают друг друга.<sup>1</sup> Например, *It must be delightful to find oneself in a foreign country without a penny in one's pocket.* Слово *delightful* как видно из контекста, имеет значение, противоположное основному предметно-логическому значению. Стилистический эффект создается тем, что основное предметно-логическое значение слова *delightful* не уничтожается контекстуальным значением, а сосуществует с ним, ярко проявляя отношения противоречивости.

Для стилистической иронии иногда необходим широкий контекст. Так, например, в «Записках Пиквикского клуба» Диккенс, впервые представляя читателю м-ра Джингля, дает его речевую характеристику следующим образом:

"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 — 'cod I would — pig's whisper — pieman too, — no gammon."

Далее следует речь автора:

"This coherent speech was interrupted by the entrance of the Rochester coachman, to announce that ..."

Слово *coherent* которым Диккенс характеризует манеру речи м-ра Джингля, является иронией.

---

<sup>1</sup> Термин «ирония», как стилистический приём, не следует смешивать с общеупотребительным словом «ирония», обозначающим насмешливое выражение.

Иронию не следует смешивать с юмором. Как известно, юмор — это такое качество действия или речи, которое обязательно возбуждает чувство смешного. Юмор — явление психологического характера. Ирония не обязательно вызовет смех. В предложении "How clever it is", где интонационное оформление всего предложения дает слову *clever* — обратное значение — *stupid* не вызывает чувства смешного. Наоборот, здесь может быть выражено и чувство раздражения, недовольства, сожаления и др.

Юмор может использовать иронию как один из своих приемов, и в этом случае ирония, естественно, будет вызывать смех.

Смешное обычно является результатом неоправданного ожидания, некоторого столкновения положительного и отрицательного. В этом смысле ирония как языковой прием имеет много общего с юмором. Использование контекстуальных значений, обратных основным предметно-логическим, также есть своеобразное сталкивание положительного и отрицательного, причем это столкновение всегда бывает неожиданным. Вот почему чаще всего ирония вызывает чувство смешного. Таким образом, основная функция иронии (хотя, как было указано выше, и не исключительная) — вызвать юмористическое отношение к сообщаемым фактам и явлениям.

Ирония иногда используется в целях создания более тонких, едва уловимых оттенков модальности, т. е. выявления отношения автора к фактам действительности. В этом случае ирония не столь прямолинейно реализует отношение контекстуального значения слова к предметно-логическому.

Так, в следующих строках из "Верро" Байрона слово *like* употребляется то в основном предметно-логическом значении, то в контекстуальном (ироническом). Только в последней строке полностью раскрывается ирония.

#### XLVII.

I like a parliamentary debate, Particularly when 'tis not too late.

#### XLVIII.

I like the taxes, when they're not too many; I like a seacoal fire, when not too dear;



I like a beef steak, too, as well as any;  
Have no objection to a pot of beer; I like the weather, when it is not  
rainy,  
That is, I like two months of every year. And so God save the Regent,  
Church, and King! Which means that I like all and everything.

## 2. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ, ОСНОВАННЫЕ НА ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ПРЕДМЕТНО-ЛОГИЧЕСКИХ И НАЗЫВНЫХ ЗНАЧЕНИЙ

### Антономазия и ее разновидности

К числу стилистических приемов, основанных на выявлении отношений двух типов лексических значений можно отнести и использование собственных имен в значении нарицательных, и, наоборот, нарицательных в значении собственных. В таком стилистическом использовании мы имеем дело с одновременной реализацией двух типов лексических значений: предметно-логического и назывного, основного предметно-логического и контекстуально-назывного.

Так собственное имя Пикскилл — название небольшого местечка в одном из штатов Северной Америки, в связи с происходившими там событиями (попытка линчевать Робсона), стало символом, с одной стороны, борьбы прогрессивных элементов Америки против фашистского разгула в современной Америке, с другой стороны, названием самого события, которое произошло в Пикскилле. Такое использование собственного имени в значении нарицательного или нарицательного в значении собственного называется антономазией.

Антономазия — это один из частных случаев метонимии, в основе которой лежит отношение места, где произошло какое-либо событие и само событие, лицо, известное каким-либо поступком, деятельностью и сам поступок, деятельность. Это отношение проявляется во взаимодействии назывного и предметно-логического значения.

Антономазия тоже делится на языковую и речевую. Слово «Седан» в современных литературных языках имеет значение — *разгром*, слово «Панама» — имеет значение — *крупная афера, мошенничество*. Это — языковые антономазии.

Характерно, что эти слова, хотя за ними и закреплены новые предметно-логические значения, не потеряли своего назывного значения. Соотнесенность предметно-логического и назывного значений в этих примерах еще ясна. Все же здесь можно говорить о постепенном затухании основного назывного значения за счет все более закрепляющегося' нового, ранее контекстуального предметно-логического значения.

Этот процесс иногда заходит так далеко, что назывное значение слова полностью исчезает, уступая место новому предметно-логическому значению. Таковы слова *hooligan*, *boycott*, *dunce* и другие языковые антономазии. О различных стадиях таких качественных изменений можно судить, в частности, и по орфографии: слова *Quisling* (a traitor), *Dunkirk* (a desperate evacuation under bombardment), *Coventry* пишутся с заглавной буквы даже тогда, когда они употребляются в предметно-логических, а не назывных значениях; слова *hooligan*, *dunce*, *boycott* с заглавной буквы уже не пишутся.

Известно, что самый процесс образования назывных значений в словах, как было указано в соответствующем разделе, происходит путем отвлечения от общих (абстрактных) признаков понятий для обозначения частного, единичного предмета (ср., например, такие собственные имена, как *Smith*, *William*, *Норе* и др.).

Это заложенное в языке свойство обозначения единичного путем использования уже существующих слов, обозначающих общие понятия, находит своеобразное стилистическое применение. Возьмем для примера следующий отрывок из "American Notes" Диккенса:

Among the herd of journals which are published in the States, there are some, the reader scarcely need be told, of character and credit. From personal intercourse with accomplished gentlemen connected with publications of this class, I have derived both pleasure and profit. But the name of these is *Few*, and of the others *Legion*; and the influence of the good is powerless to counteract the mortal poison of the bad.

В этом примере слова *Few* и *Legion* даны с заглавной буквы; они как бы служат собственными именами двух групп журналистов, с которыми Диккенсу пришлось встретиться в Америке. Существенно важным является то, что

предметно-логическое значение здесь взаимодействует с назывным. Такое взаимодействие также создает стилистический прием антономазии.

Вот пример антономазии из "Don Juan" Байрона.

Society is now one polished horde,  
Form'd of two mighty tribes, the *Bores* and *Bored*.

И в этом примере стилистический эффект достигается взаимодействием основного предметно-логического и контекстуального назывного значений в словах *Bores* и *Bored*.

В приведенных двух примерах в самом тексте есть указания на назывные значения слов *Bores*, *Bored*, *Few*, *Legion*.

Однако, иногда назывное значение, приданное обычным словам с предметно-логическим значением, появляется совершенно неожиданно. В романе Диккенса "Bleak House" есть следующее место:

"Alfred . . . has voluntarily enrolled himself in the Infant Bonds of joy and is pledged never, through life, to use tobacco in any form."

Несколько ниже Диккенс, используя выражение "the bonds of joy", называет героя этим сочетанием, которое приобретает ярко выраженное назывное значение:

And the Bond of Joy who, on account of always having the whole of his little income anticipated, stood in fact pledged to abstain from cakes as well as tobacco, so swelled with grief and rage when we passed a pastry-cook's shop, that he terrified me by becoming purple.

Bond of Joy стало именем.

Известно, какую сильную эмоциональную нагрузку обычно несет на себе кличка. Она, подмечая какую-нибудь случайную, но характерную черту, прилипает к человеку, иногда успешно конкурируя с собственным именем. Антономазия этого типа (использование предметно-логических значений в качестве назывных) уподобляется кличке и поэтому так эффективно используется в стиле художественной речи.

### 3. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ, ОСНОВАННЫЕ НА ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ПРЕДМЕТНО-ЛОГИЧЕСКИХ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ ЗНАЧЕНИЙ.

#### Эпитет

Эпитет — это выразительное средство, основанное на выделении качества, признака описываемого явления, которое оформляется в виде атрибутивных слов или словосочетаний, характеризующих данное явление с точки зрения индивидуального восприятия этого явления. Эпитет всегда субъективен, он всегда имеет эмоциональное значение или эмоциональную окраску. Эмоциональное значение в эпитете может сопровождать предметно-логическое значение, либо существовать как единственное значение в слове. Эпитет рассматривается многими исследователями как основное средство утверждения индивидуального, субъективно-оценочного отношения к описываемому явлению. Посредством эпитета достигается желаемая реакция на высказывание со стороны читателя.

Действительно, в таких сочетаниях, как *destructive charms*, *glorious sight*, *encouraging smile* везде налицо элемент утверждения индивидуального ощущения, субъективной оценки описываемых явлений. В примере *destructive charms* прилагательное *destructive* помимо своего предметно-логического значения приобретает и эмоциональную окраску, поскольку оно выявляет отношение автора к действию *charms*. С другой стороны, в сочетании *glorious sight* эпитет *glorious* потерял свое предметно-логическое значение и имеет лишь эмоциональное значение — передает восхищение. Сочетание *encouraging smile* показывает использование прилагательного в его предметно-логическом значении, где, однако, имеется и определенная эмоциональная окраска.

В английском языке, как и в других языках, частое использование эпитетов с конкретными определяемыми создает устойчивые сочетания. Такие сочетания постепенно фразеологизируются, т. е. превращаются в фразеологические единицы. Эпитеты как бы закрепляются за определенными словами. Так, например, в английском языке такие сочетания, как *bright face*, *ridiculous excuses*, *valuable connec138*

tions, amiable lady, sweet smile, deep feelings и многие другие становятся общеупотребительными словосочетаниями. В них функция эпитета несколько изменяется: эпитет по-прежнему выполняет свою основную стилистическую функцию — выявления индивидуально-оценочного отношения автора к предмету мысли. Но для выражения этого отношения автор не создает свои собственные, так сказать, творческие эпитеты, а пользуется такими, которые из-за частого употребления стали «реквизитом» выразительных средств в общей сокровищнице языка. Таким образом, эпитеты также можно делить на языковые и речевые. Прилагательные, использованные как языковые эпитеты, постепенно теряют свое предметно-логическое значение и все больше срачиваются со своим определяемым. Этот процесс закрепления эпитетов за конкретными определяемыми иногда заходит так далеко, что получают неразложимые фразеологические единицы, в которых определяемое и определение сливаются в одно понятие, например, true love, dark forest и др.

В такого рода сочетаниях эпитеты называются постоянными эпитетами (fixed epithets). Чаще всего постоянные эпитеты встречаются в народной изустной поэзии. О постепенной потере основного предметного значения в эпитете писал еще А. Н. Веселовский. Он называл это «забвением» реального смысла эпитета, а его приклеенность к определяемому — процессом «окаменения».<sup>1</sup>

Эпитеты являются мощным средством в руках писателя для создания необходимого эмоционального фона повествования; они рассчитаны на определенную реакцию читателя.

Так, в стихотворении Э. По «Ворон», мрачном, мистическом, тревожном, подбор эпитетов сделан так, чтобы создать такое именно настроение у читателя:

Once upon a midnight *dreary*, while I pondered *weak* and *weary*  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore —

---

Ah, distinctly I remember it was in the *bleak* December  
And each *separate dying* ember wrought its *gost* upon the floor.

---

<sup>1</sup> См. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Гос. изд. худ. лит-ры. Л., 1940, стр. 81.

Эпитет и логическое определение противопоставлены. Логические определения выявляют общепризнанные объективные признаки и качество предметов, явлений. В сочетаниях *round table, green leaf, large hand, little girl, blue eyes, solid matter* и т. д. слова *round, green, large, little, blue, solid* — логические определения. Однако, любое из этих определений может стать эпитетом в том случае, если оно будет использовано не только или не столько в предметно-логическом, сколько в эмоциональном значении. Так, например, прилагательное *green* в сочетании *a green youth* является эпитетом, поскольку в этом сочетании реализуется производное предметно-логическое значение "*green*" *молодой* и связанное с ним эмоциональное значение.

То же можно сказать и о таких сочетаниях, как *little house*, где *little* имеет эмоциональное значение (уменьшительно-ласкательное), а не предметно-логическое.

Эпитеты могут быть выражены в различных морфолого-синтаксических категориях. Чаще всего эпитеты выражаются прилагательным в атрибутивной функции, препозиционно или постпозиционно. Постпозиционные эпитеты обладают значительно большей степенью предикативности и тем самым стилистической экспрессии, чем препозитивные эпитеты. Например, "*with fingers weary and worn*" (см. об этом раздел «Инверсия»). Эпитеты также могут быть выражены и существительными в функции определения, чаще всего в так называемых *of-phrases*. Например, *an hour of bliss: muscles of iron* и т. п.

Во втором примере эпитет — метафорический, поскольку в основе определения лежит метафора.

В английском языке широкое распространение получает другой структурный тип эпитета, который строится на алогическом соотношении определения и определяемого. То, что заключено в определении, является определяемым; то, что синтаксически есть определяемое, по содержанию представляет собой эпитет. Например: *A devil of a sea rolls in that bay* (G. Byron); *a little Flying Dutchman of a cab* (J. Galsworthy.); *a dog of a fellow* (Ch. Dickens); *her brute of a brother* (J. Galsworthy.)

Как видно из приведенных примеров, эпитеты заключены в синтаксической категории определяемых, а не опре-

делений. Определение и определяемое как бы поменялись ролями.<sup>1</sup>

Эпитеты могут быть выражены существительными и целыми словосочетаниями в синтаксической функции приложения. Например, *lightning my pilot sits* (P. Shelley); *the punctual servant of all work, the sun* (Ch. Dickens).

Очень часто эпитеты выражаются не одним словом, а словосочетаниями, которые, в связи с их атрибутивной функцией и препозитивным положением, приобретают характер сложного слова. Например, *well-matched, fairly-balanced, give-and-take couple*.

В качестве крайних случаев можно привести и целые предложения, которые выступают в качестве эпитетов. Приведем пример такого эпитета из повести Джерома К. Джерома «Трое в одной лодке»:

*There is a sort of Oh-what-a-wicked-world-this-is-and-how-I-wish-I-could-do-something-to-make-it-better-and-nobler expression about Montmorency that has been known to bring the tears into the eyes of pious old ladies and gentlemen.*

Эпитеты могут быть выражены качественными наречиями поскольку эти последние характеризуют признаки действий (и предметов). В предложении "He laughed heartily" — *heartily* выступает в качестве эпитета.

Эпитеты в английском языке могут быть выражены в своеобразной синтаксической конструкции. Она очень эмоциональна по содержанию и обычно употребляется в разговорном типе речи,<sup>2</sup> хотя и встречается в литературно-поэтических стилях в целях выявления субъективного оценочного отношения автора к предмету мысли. Например: *a fool that you are; a wicked person that he is*.

Здесь *fool* и *wicked person* представляют особый тип эпитета, оформленного не в атрибутивных сочетаниях, а в сочетаниях инвертированно-предикативных. Однако, по существу здесь нет предикации. Сильный оценочный момент в этих сочетаниях дает основание отнести инвертированный предикатив к эпитету.

---

<sup>1</sup> Такое же явление наблюдается и в немецком языке, например, "Ein Kleines Ding von Mädchen".

<sup>2</sup> См. стр...



Наиболее существенной функцией эпитета является, как это указывалось выше, функция выявления личного, оценочного отношения к описываемым фактам. Эта роль эпитета в значительной степени определяется синтаксическими особенностями: употреблением эпитета чаще всего в синтаксической функции определения. Эпитет остается выразительным средством лишь постольку, поскольку он выполняет эту свою основную функцию.

Однако в некоторых случаях эпитеты не так прямолинейно служат выявлению личного, оценочного отношения к фактам действительности. Это становится особенно очевидным, когда эпитет метафорический, т. е. когда в качестве эпитета употребляется метафора. Здесь функция оценочная занимает второстепенное положение, она подчинена функции создания образности.

Так, в *sleepless bay* эпитет лишь опосредствованно выражает отношение автора к предмету мысли. Здесь, как и в любой метафоре, образ требует разъяснения, толкования, анализа.

Эпитеты можно разделить на две группы:

1) такие, которые наделяют описываемое явление какой-нибудь чертой, признаком, несвойственным этому явлению. Например: *ridiculous excuse*; *sleepless bay*; *dazzling beauty*; *a butterfly girl*.

Особенно четко такое навязывание признака видно в оксюморонах (см. ниже).

2) такие, которые выделяют один из признаков явления, иногда несущественный, второстепенный, но свойственный данному явлению, и им определяют это явление. Например: *fantastic terrors* (E. P. o e); *dark forest*; *gloomy twilight*; *slavish knees* (J. Keats); *thoughtless boy* (J. Keats); *midnight dreary* (E. P. o e.)

Необходимо заметить, что и простые определения, которые выделяют присущий предмету основной признак, часто, будучи вовлечены в орбиту действия эпитетов, сами начинают приобретать качества эпитета. Это связано с тем, что такие прилагательные-определения начинают под влиянием «радиации» эмоциональных значений, сами окрашиваться в определенные чувственные тона. Например, в следующем предложении из рассказа О. Генри «Поединок»

все прилагательные — эпитеты: "Such was the background of the wonderful, cruel, enchanting, bewildering, fatal great city."

В строфе XIX первой песни "Childe Harold's Pilgrimage" Байрона не все прилагательные — эпитеты:

The horrid crags, by toppling convent crown'd, The cork-trees hoar that  
clothe the shaggy steep, The mountain-moss by scorching skies im-  
brown'd, The sunken glen, whose sunless shrubs must weep, The tender  
azure of the unruffled deep, The orange tints that gild the greenest bough

---

Orange и greenest — логические определения, а не эпитеты. Однако, они могут быть отнесены к последним, так как все другие прилагательные с сильным эмоциональным значением накладывают и на них отпечаток эпитета.

Проблема эпитета как средства выражения личного, оценочного момента в высказывании, является одной из ведущих проблем стилистики. Недаром А. Н. Веселовский считал, что «история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании».<sup>1</sup>

Сфера употребления эпитета — стиль художественной речи. Здесь он почти безраздельно господствует. Чем меньше какой-либо стиль речи допускает в качестве характерных черт проявление индивидуального, тем реже встречаются в нем эпитеты. Их почти нет в деловой документации, газетных сообщениях и других стилях, лишенных индивидуальных черт в использовании общенародных средств языка.

### **Оксюморон**

Под оксюмороном обычно понимается такое сочетание атрибутивного характера, в котором значение определения по смыслу противоречит или логически исключает значение определяемого. Например, *sweet sorrow*, *nice rascal*, *low skyscraper*. Члены такого атрибутивного сочетания как бы на- сильно связываются в одно понятие, несмотря на

---

<sup>1</sup> В е с е л о в с к и й А. Н. Историческая поэтика. Гос. изд. худ. лит-ры. Л., 1940, стр. 73.

то, что в них заметна скорее тенденция к отталкиванию друг от друга, чем к соединению.

Оксюмороны так же, как и другие стилистические приемы, обычно используются для более яркой характеристики, описания предмета, явления, фактов окружающей жизни. Они встречаются редко. Однако, редкость их употребления не умаляет их большой выразительной силы. Это зависит главным образом от того, что оксюмороны способны иногда вскрывать внутренние противоречия, заложенные в самих явлениях и фактах действительности.

В оксюморонах основное предметно-логическое значение определений в большей или меньшей степени подавляется эмоциональным. Действительно, в таких сочетаниях, как *a pleasantly ugly face; beautiful tyrant; fiend angelical!* первый компонент фактически теряет свое основное предметно-логическое значение и является средством выражения субъективного отношения автора к описываемому предмету. Это особенно заметно в примере *low skyscraper* (О. Генри). Слово *low* здесь не имеет предметно-логического значения, а выражает оценочное отношение автора к предмету (*skyscraper*).

Однако предметно-логическое значение определения в оксюмороне не всегда затухает полностью. На этом, собственно, и основан эффект оксюморонных сочетаний. Если бы предметно-логическое значение было полностью утрачено, то мы имели бы сочетания, аналогичные таким, как *awfully nice, terribly glad to see you*, где *awfully, terribly* являются словами только с эмоциональным значением.

Однако есть случаи, когда не эпитет изменяет свое значение, а слово определяемое этим эпитетом. Рассмотрим следующее оксюморонное сочетание из рассказа О. Генри «Поединок»:

I despise its very vastness and power. It has the poorest millionaires, the littlest great men, the haughtiest beggars, the plainest beauties, the lowest skyscrapers, the dolefullest pleasures of any town I ever saw.

Оксюмороны, использованные в этом отрывке, разнородны с точки зрения значений, которые они имеют. В the

слова *слабый, духовно опустошенный* и т. д., в то время как слово *millionaires* сохраняет свое основное предметно-логическое значение. Следующее оксюморонное сочетание представляет собой другой случай. В сочетании *the littlest great men* сложное слово *great men* теряет основное значение под влиянием эпитета *little*, использованного в форме превосходной степени. Значение этого эпитета *the littlest* становится столь сильным, что оно подрывает семантические основы сложного слова *great men*, которое приобретает в этом сочетании значение *маленькие люди, мелкие люди*. То же самое можно сказать и об оксюморонах *the plainest beauties* и *the dolefullest pleasures*, где значения определяемых *beauties* и *pleasures* несколько подорваны соответствующими эпитетами *plainest* и *dolefullest*.

Речевые (оригинальные) оксюмороны — это такие, в которых основное предметно-логическое значение определения взаимодействует с его контекстуальным эмоциональным значением, причем эмоциональное значение легко сочетается с предметно-логическим и, поэтому, не противоречит логическому осмыслению сочетания; с другой стороны, соединяясь с предметно-логическим значением определяемого, само предметно-логическое значение определения выделяется более конкретно и создает впечатление внутреннего смыслового противоречия.

Так, например, ниже приведенные строки особенно ярко показывают взаимоисключающие предметно-логические значения слов *silent* и *thunder*, соединенные в одно словосочетание:

*I have but one simile, and that's a blunder, For wordless woman, which is silent thunder.*

(G. Byron)

В оксюмороне слова оказываются сближенными в первый раз, потому что такое сочетание заставляет оба компонента сочетания одновременно выявлять два разнотипных значения — предметно-логическое и эмоциональное. Если такой одновременной реализации значений нет, то логическое взаимоисключение понятий не создает оксюморона и рассматривается как логическая ошибка.

Интересны по этому поводу мысли А. М. Горького о возможностях соединения разнородных, взаимоисключаю-

щих понятий: «Товарищ Золотухин, — пишет Горький, — приводит в письме своем фразу мою «Я страдал тогда фанатизмом знания». Эта фраза весьма яркий пример непродуманного пользования словами, ибо в ней противостоит соединены понятия, враждебные одно другому и взаимно отрицающие друг друга.

Во-первых: неправильно и неуместно употреблен глагол „страдать“: *познание — это удовольствие, наслаждение, а не страдание*. Но главная ошибка — в соединении „знания“ и „фанатизма“.<sup>1</sup> Таким образом, здесь „фанатизм знания“ является логической ошибкой, а не стилистическим средством, сознательно применяемым писателем в художественных целях.

Оксюмороны не могут по своей природе образовать фразеологические единицы. Семантические отношения между компонентами оксюморонных сочетаний можно определить скорее как центробежные, чем центроостремительные, а именно центроостремительные семантические отношения являются условием образования фразеологических единиц

Оксюмороны никогда не воспроизводятся в речи, они всегда заново создаются.

В некоторых оксюморонных сочетаниях второй компонент — определяемое — используется не в прямом, а в переносном значении. Например:

She might have been alone with the *living corpse* in the house and yet she knew, that Kosy and half-dozen servants were in various rooms of it ..."

(A. V e n n e t, *Fantasia on Modern Themes.*)

By that time the occupant of the *monogamistic harem* would be in dreamland, the bulbul silenced, and the hour propitious for slumber. (O. Henry, "*Dougherty's Eye-opener.*")

В этих примерах слова *corpse* и *harem* употреблены не в своих основных значениях, а как метафоры. Поэтому фактически противоположение значений снимается здесь особым контекстуальным значением, которое определяемое получает в этих сочетаниях.

---

<sup>1</sup> Цитируется по статье К. Д. Муратовой «Горький в борьбе за язык как орудие культуры», «Вопросы советской литературы». АН СССР, 1953, "т. II, стр. 37.

Основная функция оксюморонов — функция выражения личного отношения автора к описываемым явлениям.

### Использование междометия

В разделе об эмоциональных значениях мы уже частично касались вопроса о природе и употреблении междометий.

Эмоциональная сторона речи еще мало подвергалась исследованию. Поэтому неудивительно, что многие вопросы, связанные со средствами выражения эмоциональных значений и с эмоциональной окраской слов остаются еще мало разработанными. В последнее время эти вопросы начинают все больше привлекать внимание исследователей языка.

Некоторые лингвисты считают междометие не частью речи, а предложением. Есть, действительно, много аргументов в пользу этого мнения. Ведь известно, что предложение может состоять и из одного слова; что слово, с другой стороны, не имеет интонационного оформления; и что одним из признаков предложения является интонация; и т. п. Однако при более внимательном анализе ряда синтаксических конструкций, в которых имеются междометия, убеждаешься в том, что во многих случаях междометия, являясь неотъемлемой частью предложения, которое окрашивает все высказывание в соответствующие эмоциональные тона.<sup>1</sup>

Вот несколько примеров. Стихотворение Киплинга "Big Steamers" начинается с междометия Oh!

Oh, where are you going to, all you Big Steamers?

Междометие oh не только является составной частью предложения, но придает ему и особый оттенок, оттенок просьбы, мольбы.

Или же:

"And what" is the opinion of Brooks of Sheffield, in reference to the projected business?"

---

<sup>1</sup> См. по этому поводу интересную статью ("раздел докторской диссертации) Н. Ю. Шведовой «Междометия как грамматически значимый элемент предложения». «Вопросы языкознания». 1957 г. № 1.

<sup>1</sup> Н. Ю. Шведова. Цит. соч. стр. 87



Как известно, междометия можно разделить на две группы: а) первичные и б) производные.

Среди первичных междометий особенно часто встречаются Ah! Oh! Gosh! Bah! Pooh! Hush! Hullo! и др. Несколько устаревшими являются Lo! Hark!

Производные междометия не так четко выделяются в словарном составе языка как первичные. К ним относятся слова и словосочетания, которые раньше были полнозначными словами или словосочетаниями, но в современном английском языке используются как единицы, потерявшие свое предметно-логическое значение. Например: good gracious!; heavens; dear me!; there, there!; Come on!; look here!; hear, hear!; by Lord!; Lord!; God knows!; Away! Away! Bless me; Alas!; Humbug!; и многие другие.

Можно сказать, что нет существенного различия между прилагательными типа nice, beautiful, terrible, wonderful, charming, т. е. прилагательными широкой семантики, которые используются в речи в качестве общеупотребительных эпитетов и выражают чувства восхищения, удовольствия, отвращения, ужаса и др. и производными междометиями, выражающими те же или другие чувства и волеизъявление. Первые выражают эти чувства, выделяя какой-нибудь признак предмета; вторые выражают их в общем смысле.

Производные междометия могут образоваться и контекстуально. Так, например, terrible!, произнесенное с соответствующей интонацией, выявляющей реакцию собеседника на услышанное, приобретает черты междометия. Прилагательное здесь используется в функции, свойственной междометию.

Стилистическое использование междометий вытекает из их лингвистической природы. Прежде всего, необходимо указать на сильную «радиацию» эмоциональных значений, которую междометия распространяют на все высказывание. Поставленное в начале отрывка, междометие придает всему высказыванию окраску, вытекающую из самого значения междометия. Например:

Oh! but he was a tight-fisted hand at the grind-stone, Scrooge! — a squeezing, wrenching, grasping, scraping, clutching, covetous old sinner!

(Ch. Dickens.)

Начальное *Oh!* возможно и вызывало те особенности эмоционального синтаксиса (эллиптические обороты, тавтологическое подлежащее, инверсии и др.), о которых речь будет идти ниже. Поэтому междометие часто можно рассматривать как начальный сигнал эмоционально напряженного отрезка высказывания.

Связь между междометием и последующим высказыванием иногда настолько сильна, что семантика междометия выявляется этим высказыванием, как, например, в приведенном отрывке из «Рождественской песни» Диккенса.

Иногда, однако, связь между междометием и частью высказывания, которая следует за ним, не столь прямая и непосредственная, например в сонете 90 Шекспира:

Ah do not, when my heart hath 'scaped this sorrow,  
Come in the rearward  
of a conquer'd woe . . .

Здесь междометие *ah* связано с общим настроением поэта, выраженным в эпиграмматических строках сонета.

Интересный пример одновременной реализации предметно-логического и эмоционального значения в слове представляет собой нижеследующее место из романа Моэма "The Razor's Edge", в котором сам автор обращает внимание на такое двустороннее использование. Ситуация: разговор между двумя лицами о сомнениях, исканиях третьего.

"Perhaps he won't. It's a long, arduous road he's starting to travel, but it may be that at the end of it he'll find what he's seeking."

"What's that?«

"Hasn't it occurred to you? It seems to me that in what he said to you he indicated it pretty plainly. God."

"God!" she cried. But it was an exclamation of incredulous surprise. Our use of the same word, but in such a different sense, had a comic effect, so that we were obliged to laugh. But Isabel immediately grew serious again and I felt in her whole attitude something like fear." "What on earth makes you think that?"

(S. Maugham. *The Razor's Edge.*)

И здесь, как во многих других случаях, автору приходится описать характер интонации (an exclamation of incredulous surprise) для того, чтобы раскрыть семантику междометия. Чтобы сделать из полнозначного слова междометие, было бы достаточно слова *cried*. Но оно не точно бы определило характер эмоционального значения.

## Гипербола

Гипербола — это художественный прием преувеличения, причем такого преувеличения, которое с точки зрения реальных возможностей осуществления мысли представляется сомнительным или просто невероятным. Гиперболу нельзя смешивать с простым преувеличением, которое может выражать эмоционально-возбужденное состояние говорящего. Так например, "I've told you fifty times" не является гиперболой, т. е. стилистическим приемом преувеличения, а лишь таким преувеличением, которое выражает эмоциональное состояние говорящего.

When people say, 'I've told you fifty times' They mean to scold and very often do.

(G. Byron)

В разговорной речи, которая всегда эмоционально окрашена, такие преувеличения частое явление: I beg a thousand pardons; scared to death; tremendously angry; immensely obliged; I'll give the world to see him. Их иногда называют разговорными гиперболами. Такие гиперболы — достояние языка. Они воспроизводятся в речи в готовом виде.

Преувеличение здесь основано, главным образом, на взаимодействии двух типов лексических значений слов. Предметно-логические значения слов thousand, tremendously и др. обрастают эмоциональными значениями.

Совершенно другой характер имеет преувеличение в следующем примере:

Those three words (*Dombey and Son* — *И. Г.*) conveyed the one idea of Mr. Dombey's life. The earth was made for Dombey and Son to trade in, and the sun and moon were made to give them light. Rivers and seas were formed to float their ships; rainbows gave them promise of fair weather; winds blew for or against their enterprises; stars and planets circled in their orbits, to preserve inviolate a system of which they were the centre. Common abbreviations took new meanings in his eyes, and had sole reference to them. A. D. had no concern with Anno Domini, but stood for Anno Dombey — and Son.

(Ch. Dickens, *Dombey and Son.*)

Это гипербола — стилистический прием. Акад. Виноградов, вспоминая замечания Горького о том, что «подлинное искусство обладает правом преувели-

чивать», пишет, что «гипербола — это закон искусства, 1 доводящий до наибольшей ясности и отчетливости то, что существует в жизни в рассредоточенном виде».<sup>1</sup>

Тонкие замечания по поводу существа гиперболы, ее эмоционального значения сделаны А. А. Потебней:

«Гипербола есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающим видеть вещи в их настоящих размерах. Поэтому она редко, лишь в исключительных случаях, встречается у людей трезвой и спокойной наблюдательности. Если упомянутое чувство не может увлечь слушателя, то гипербола становится обыкновенным враньем».<sup>2</sup>

Писатель, употребляя гиперболу, всегда рассчитывает на то, что читатель поймет преувеличение как умышленный стилистический прием. Иными словами, художественная гипербола предусматривает как бы взаимный договор между создателем гиперболы и читателем. Оба понимают, что данное высказывание имеет определенный подтекст. Оба соглашаются, что это есть одна из форм более красочно, ярко, выпукло, эмоционально выразить отношение к описываемым явлениям.

В гиперболе происходит столкновение обычного, естественного в отношениях между явлениями и предметами и невозможного, нереального, гротескного. В гиперболе реализуются одновременно два значения: основные, предметно-логические значения слов и контекстуально-эмоциональные значения слов.

В гиперболе, пожалуй, больше, чем в других приемах, проявляется разница между эмоциональным значением и эмоциональной окраской. В гиперболе слова сохраняют свое предметно-логическое значение, но алогичность придает всему высказыванию эмоциональный оттенок (окраску). В оксюмороне, наоборот, алогичность высказывания снимается подавлением предметно-логического значения одного из компонентов сочетания, причем это подавление влечет за собой усиление эмоционального значения.

---

<sup>1</sup> «Вопросы языкознания» № 1, 1953, стр. 16. <sup>2</sup> Потебня А. А. «Из записок по теории словесности», Харьков, 1905, стр. 355.

#### 4. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ, ОСНОВАННЫЕ НА ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ОСНОВНЫХ И ПРОИЗВОДНЫХ (ВКЛЮЧАЯ НЕСВОБОДНЫЕ) ПРЕДМЕТНО-ЛОГИЧЕСКИХ ЗНАЧЕНИЙ.

Анализ стилистических средств, разобранных нами выше, показал как назывные, контекстуальные и эмоциональные значения слов появляются в контексте и взаимодействуют с предметно-логическим значением. Эти значения то вытесняют предметно-логическое значение полностью, то сопутствуют ему. Но есть и такие стилистические приемы, которые образуются путем взаимодействия разных предметно-логических значений.

Стилистические приемы, основанные на взаимодействии свободных и несвободных предметно-логических значений, рассчитаны на то, что по крайней мере два значения обязательно должны быть одновременно и одинаково реализованы. Внимание читателя умышленно фиксируется на двух значениях одновременно. Для этой цели автор то повторяет данное слово в разных сочетаниях, то своеобразно использует синтаксические связи данного слова с другими словами в предложении. Иногда прием реализации двух значений одновременно основан на разложении фразеологических единиц (в особенности фразеологических единств и сращений).

В строке шекспировского сонета "Then hate me if thou wilt, if ever now" глагол hate реализует несколько значений: ненавидеть, питать отвращение, презирать. В поэтических произведениях такая одновременная реализация нескольких близких значений — явление обычное. Можно сказать, что такая одновременная реализация двух и более значений является характерной особенностью использования лексики в стиле художественной речи. Но иногда эта тенденция использовать слово в многообразии его различных значений приобретает и организованные формы стилистических приемов. К числу таких выкристаллизовавшихся стилистических приемов относятся зевгма, игра словами и прием использования полисемии, еще не получивший специального названия.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Игра словами, или каламбур, как известно строится чаще всего на стилистическом использовании омонимии, а не полисемии. Од-

Так например, в романе Диккенса "Oliver Twist" имеется следующее место:

"Bow to the board," said Bumble, Oliver brushed away two or three tears that were lingering in his eyes; and seeing no board but the table, fortunately bowed to that.

Здесь мы имеем дело с игрой словами, построенной на двух различных словах — омонимах. Первое слово board — правление, второе слово board — доска, стол (случай омонимии, возникший в результате разрыва полисемии). Композиционно игра словами построена здесь на повторении звукового комплекса (board). Но этот прием может быть реализован и без повторения звукового комплекса (т. е. второго омонима). Так, например, заглавие пьесы О. Уайльда «The Importance of Being Earnest» строится на одновременном использовании двух различных слов — имени собственного и прилагательного «серьезный».

В следующем примере стилистический прием основан на взаимодействии фразеологического сочетания to stand on и его омонимичной формы свободного сочетания, а именно *стоять, находиться на чем-нибудь* (свободное сочетание) и *придерживаться каких-то взглядов* (фразеологическое сочетание). Первое значение — это основное предметно-логическое значение, второе — производное (несвободное) предметно-логическое значение.

. . . and May's mother always stood on her gentility; and Dot's mother never stood on anything, but her active little feet.

(Ch. Dickens)

Такой же случай реализации основных и производных значений мы имеем в следующем примере:

Clara . . . was not a *narrow* woman either in mind or body.

(J. Galsworthy. *The Freelanders*.)

Этот пример по своей композиции представляет собой сти-

---

нако в связи с тем, что омонимия в таком стилистическом использовании обычно является результатом разрыва полисемии, и что иногда трудно установить имеем ли мы дело с разными значениями одного слова или с разными словами, мы решили этот прием включить в группу средств, основанных на использовании значений одного слова.

листический прием, который носит название зевгмы. Зевгма — это отношение одного слова одновременно к двум другим в разных смысловых планах. Обычно это достигается при наличии однородных членов предложения, причем семантические связи данного слова с рядом однородных членов не одинаковы. Например:

The close of this creation brought him and the plate to the table.

(Ch. Dickens.) или

He had taken three weeks off and a ticket to Mentone.

(J. Galsworthy.)

Сказуемое каждого из этих предложений имеет два дополнения. Каждое из дополнений реализует разные значения глагола.

Близким к зевгме является прием разложения фразеологических сращений. Его стилистический эффект строится на подчеркивании немотивированности сращения. Например, в рассказе Диккенса: "A Christmas Carol":

Mind! I don't mean to say that I know, of my own knowledge, what there is particularly dead about a door-nail. I might have been inclined, myself, to regard a coffin-nail as the deadest piece of ironmongery in the trade. But the wisdom of our ancestors is in the simile; and my unhallowed hands shall not disturb it, or the Country's done for. You will, therefore, permit me to repeat emphatically that Marley was as dead as a door-nail.

Здесь фразеологическое сращение *dead as a door-nail* подвергается разложению. Иными словами, в компонентах сращения восстанавливается их первоначальное значение, и все сочетание переосмысливается.

В английском языке имеется фразеологическое сращение *to have no bowels*, означающее *быть бессердечным, безжалостным*. В рассказе "A Christmas Carol" Диккенс разлагает это фразеологическое сращение следующим образом:

"Scrooge had often heard it said that Marley had no bowels, but he had never believed it until now."

Фразеологическое сращение здесь распадается и воспринимается читателем в самостоятельных значениях компонен-



тов этого сращения, и немотивированность сращения, таким образом, предстает перед читателем во всей своей логической несуразности. Неожиданность столкновения привычного употребления фразеологического сращения и «навязанного» ему контекстом буквального значения и создает юмористический эффект.

Необходимо различать два структурных типа одновременной реализации разных значений слова, когда одно слово реализуется в разных значениях, соотносясь с разными словами в предложении, и когда слово само, вне зависимости от отношения к другим словам в предложении, одновременно реализует два значения.

В следующей строфе "Song of the Shirt" Томаса Гуда

"O men with sisters dear!

O men with mothers and wives! It is not linen you're wearing out,  
But human creatures' lives!

глагол to wear out использован одновременно в прямом значении (to wear out linen) и в переносном (to wear out one's life).

Иногда в качестве зевгмы употребляются два значения слова или словосочетания, одно из которых (обычно основное, предметно-логическое значение) находится в соответствии с литературным употреблением, другое значение относится к нелитературному употреблению (просторечие, жаргонизм). Например:

The heaviest rain, and snow, and hail, and sleet, could boast of the advantage over him in only one respect. They often "came down" handsomely, and Scrooge never did. (Ch. Dickens).

Глагол to come down, поставленный Диккенсом в кавычки, одновременно означает *падать, опускаться* при употреблении со словами rain, snow, sleet, с другой стороны, сочетание come down означает *раскошелиться* — значение просторечного характера, в котором оно относится к слову Scrooge.

К зевгматическому построению принадлежат и такие случаи, где слово в предложении относится ко всему ряду

однородных членов, хотя по смыслу оно не может быть отнесено ко всем. Например, в «Записках Пиквикского клуба», Диккенс пишет:

The principal production of these towns . . . appear to be soldiers, sailors, Jews, chalk, shrimps, officers and dockyard men.

В этом предложении слово production фактически может быть связано только со словами chalk и shrimps.

Мы уже говорили, что разложение фразеологических единиц может осуществляться по-разному: одновременной реализацией разных значений многозначного слова, использованием омонимии, оживлением стершихся метафор и др. Функции этих приемов зависят, главным образом, от конкретного контекста, от цели, которую ставит перед собой писатель.

В большинстве случаев основной функцией всех этих приемов является функция более глубокого раскрытия черт описываемого понятия. В зевгме и разложении фразеологических единиц этому сопутствует сатирическая функция. В использовании же полисемии слов чаще всего заложена тенденция более разнообразно осветить то или иное явление в его опосредствованных связях с окружающей действительностью.

Приемы одновременной реализации разных значений слова особенно широкое применение получили в произведениях Диккенса, Теккерея, Байрона, Голсуорси. У Диккенса эти приемы составляют одну из характерных черт его индивидуально-художественного стиля.

Эти приемы применяются и в русской художественной литературе. Однако здесь они не получили столь широкого распространения. Русской художественной литературе более свойственно использование тонких нюансов значений, которые само слово содержит в себе потенциально. Поэтому в русской литературе, если можно характеризовать ее в целом, имеется стремление избежать резких контрастов словесного употребления, столь свойственных английской литературе соответствующих периодов. Такие приемы как зевгма, оксюморон, разложение фразеологических единиц, игра словами — довольно редкое явление на страницах произведений русских писателей XIX — XX вв.

## Б. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ОПИСАНИЯ ЯВЛЕНИЙ И ПРЕДМЕТОВ

### Перифразы

Среди стилистических средств, которые по-новому определяют понятие, выступая в качестве синонимического оборота по отношению к ранее существующему слову — обозначению данного понятия, относится перифраз.

Наиболее общее определение этого стилистического приема мы находим в работе Маркса и Энгельса «Немецкая идеология», где перифраз определяется, как «особая форма *речи*, описание одного какого-нибудь отношения как выражения, как способа существования другого».<sup>1</sup> В отличие от эпитета перифраз определяет понятие, одновременно называя его. Иными словами, перифраз кроме характеризующей функции имеет и номинативную функцию. Эпитет же (см. выше) имеет лишь характеризующую функцию.

Таким образом, перифраз это такой стилистический прием, который в форме свободного словосочетания или целого предложения заменяет название соответствующего предмета или явления. Перифраз обычно выделяет одну из черт явлений, которая представляется в данном конкретном случае характерной, существенной. Такое выделение новой черты описываемого явления одновременно показывает и субъективное отношение автора к описываемому.

В романе Диккенса "Dombey and Son» мы находим следующее определение понятия *мать*:

I understand you are poor, and wish to earn money by nursing the little boy, my son, who has been so prematurely deprived of *what can never be replaced*.

Сочетание *what can never be replaced* является перифразом. Здесь выделяется черта описываемого понятия, которая Диккенсу представляется наиболее существенной, а именно — незаменимость.

В этом же романе мы находим и следующий перифраз:

The Lamp-lighter made his nightly failure in attempting to brighten up the street with gas.

1 К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV, стр. 279.

Несмотря на некоторую претенциозность, сложность этого перифразы, художественная функция его вполне ясна. Диккенс не только сообщает факт, но и дает косвенную характеристику, оценку, описание «яркости» света, излучаемого фонарями.

Перифразы делятся на оригинальные и традиционные. Приведенные выше перифразы являются перифразами оригинальными. Традиционными перифразами называются такие, которые понятны и без соответствующего контекста, т. е. для раскрытия значения которых не требуется пояснительного текста.

К таким перифразам относятся, например, сочетания типа: cap and gown (student), a gentleman of the long robe (lawyer), the fair sex (women), my better half (wife) и др. Эти традиционные перифразы являются синонимами соответствующих слов, заключенных в скобках. Они входят в словарный состав языка как фразеологические единицы. К таким перифразам-синонимам могут быть отнесены также и следующие установившиеся фразеологические сочетания: a pillar of the state (statesman), the ship of the desert (camel) и др.

Перифразы — синонимы обычно ограничены в своем употреблении определенной сферой применения и эпохой, в которую те или иные традиционные перифразы (перифрастические синонимы) употреблялись. Так например, эпоха феодализма создала много перифрастических синонимов для такого понятия как the king например, the leader of hosts, the giver of rings, the protector of earls, the victory lord; слово battle имело перифрастический синоним the play of swords; слово saddle — the battle-seat; слово warrior — the shield-bearer и т. д.

Как видно из приведенных выше примеров перифрастические синонимы имеют ту же номинативную функцию, что и слова, которые они заменяют. Синонимы являются одним из средств по-новому определить описываемое явление и поэтому сами стилистические функции синонимов оказываются тесно связанными с функцией перифразов, эвфемизмов и сравнений. Само использование синонимов для определения одного понятия по характеру своему близко как к перифразу, так и к сравнению. Раскрывая случайные черты явления, перифразы выступают в качестве сино-

нимических средств языка для обозначения одного и того же понятия. С другой стороны, синонимы, т. е. наличествующие уже в языке средства по-разному называть одно и то же явление, выделяют для нужд данного конкретного высказывания те или иные черты. Иными словами, синонимы по своей природе являются теми же перифразами, но выраженными не словосочетанием, а отдельным словом.

В дальнейшем изложении мы будем пользоваться терминами: перифрастические синонимы, или языковые перифразы, которые мы сейчас описали, и художественные или речевые перифразы, которые представляют собой оригинальное, новое название предмета, не использованное еще раньше и являющееся достоянием индивидуально-художественного стиля автора, творческим применением заложенного в языке способа называния явлений.

Речевые перифразы по-разному используются в разных стилях речи и имеют разнообразные стилистические функции.

Одной из функций перифраза, создавшей этому стилистическому приему дурную славу, является функция придания возвышенности, торжественной приподнятости речи. Чрезмерное пользование этим приемом применительно к обыденным явлениям жизни, столь характерное для стиля Делиля и других французских писателей XVIII века, вызвало отрицательное отношение многих писателей к неумеренному, художественно немотивированному использованию перифраза.

Пушкин высмеивал многословные вычурные перифразы Карамзинской школы. Известно следующее замечание Пушкина о перифразах «... Что сказать о наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут *дружба* — не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: рано поутру, — а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба — ах как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 16 томах, Изд-во АН СССР, 1937, т. 11, стр. 18 — 19.

Отношение Пушкина к перифразу может служить подлинной художественной оценкой вообще всех стилистических приемов. Они могут быть использованы только тогда, когда они художественно мотивированы, эстетически оправданы, когда они действительно дополняют мысль, придают ей нужный художнику оттенок, выявляют личное субъективное отношение к описываемому предмету.

Высокопарные, торжественные перифразы из «Записок Пиквикского клуба» как, например:

And Mr. Snodgrass bore under his arms the instruments of destruction; или "many of the hearts that throbbed so gaily then have ceased to beat; many of the looks that shone so brightly then have ceased to glow; the hands we grasped have grown cold; the eyes we sought have hid their lustre in the grave." (Ch. Dickens).

мотивированы целью, художественным заданием всего произведения. Сатирическая функция этих перифразов вытекает непосредственно из художественного замысла писателя.

В следующем перифразе, взятом из "Castle of Indolence" Томсона, A little round fat oily man of God (clergyman) характеристика священника настолько жива, красочна и рельефна, что приобретает обобщенный характер.

Перифраз из «Венецианского купца» Шекспира:

A stage where every man must play a part

дает своеобразную интерпретацию понятия *мир*. В этом примере субъективно-оценочное усилено по сравнению с абстрактным и обобщающим понятием *мир*.

Интересно высказывание В. Г. Белинского об индивидуальном слого плохого писателя, которого Белинский называет писателем-простяком: «Особенно поражает вас в его слого искусства парафразирования: одна и та же мысль, и притом простая и пустая, как например, то, что деревянные столы делаются из дерева, одна и та же мысль тянется у него длиною вереницею предложений, периодов, тропов, фигур; он переворачивает ее с боку на бок, плодит ее на целых страницах и пересыпает многоточиями. Все у него так кудряво, во всем такое изобилие эпитетов, амплификации, что неопытный читатель дивится этой живописности, этой рельефности, этим разноцветным и блестящим

переливам слога, — и его очарование только тогда исчезнет, когда он задаст себе вопрос о содержании бойко и затейливо написанной статьи: ибо, вместо всякого содержания, он замечает, к удивлению своему, только одно пухлое самолюбие и одни пухлые слова и фразы. Это особенно часто является на Западе, особенно с тех пор, как Запад начал гнить; у нас на Руси, где еще писательство не обратилось в привычку, такие явления пока еще едва ли возможны».<sup>1</sup>

Художественные перифразы требуют особых приемов, при помощи которых можно раскрыть значение этих перифразов. Чаще всего перифразы раскрываются в широком контексте. Это может быть и в ситуации, в которой протекает общение и отношение данного слова к другим словам в предложении и т. д.

В качестве примера такого перифраза может служить описание понятия *мать*, приведенное нами выше из романа Диккенса "Dombey and Son".-

Есть перифразы, значения которых выявляются указанием на общеизвестные признаки предмета или явления. Эти перифразы — как бы развернутые определения существующих понятий. (Ср. пример, данный выше: *the instruments of destruction*).

Часто раскрытию перифраза помогает метафора или метонимия, на которой строится перифраз. Таким образом, взаимодействие значений оказывается средством раскрытия перифраза. Например:

Blue roll the waters, blue the sky  
Spreads like an ocean hung on high  
Bespangled with those *isles of light*  
So wildly, spiritually bright.

(G. B y r o n.)

В этих строках слова *isles of light* понятны в связи с метафорическим значением слова *isles*; или "the sky-lamp of the night", где понятие "the moon" расшифровывается метафорическим перифразом "lamp". Иногда автор сам поясняет свой перифраз при помощи описания. Обычно эти описания следуют не непосредственно после перифраза, а бывают удалены от него. Так например,

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. в трех томах, Гос. изд. худ. лит-ры, 1948, т. II, стр. 407.



"Papa, love. I am a mother, I have a child who will soon call Walter by the name by which I call you." (Ch. Dickens.)

Здесь употребление слова *papa* является своего рода ключом к перифразу "by the name by which I call you."

Для раскрытия значения некоторых перифразов необходимо знакомство с литературными фактами, библейскими образами, историческими героями и событиями и т. д.

Использование художественных перифразов и перифрастических синонимов в художественных произведениях имеет разнообразные стилистические функции, по-разному эстетически мотивированные. Наиболее частой и одновременно наиболее характерной функцией перифраза является функция дополнительной характеристики описываемого явления или предмета действительности. В этом смысле перифраз может быть в какой-то степени приравнен к эпитету. В романе Сэкстона "The Great Midland" мы находим следующий перифраз:

Stephanie saw the stacks of the steel mills, out of which jets of flame flickered up now and then into the blanket of smoke, which hung over them. Barometer of war, she thought . . .

Перифраз *barometer of war* употреблен вместо *steel mills* и дает индивидуально-художественную оценку роли, которую сталелитейные заводы играют в создании военного потенциала страны. К художественным перифразам относятся и такие, в которых описывается следствие и опускается причина или действие, вызвавшее это следствие. Так например:

Of his four sons, only two could be found sufficiently without the *e* to go on making ploughs. (J. Galsworthy)

Здесь отношение между тем, что выражено, и тем, что подразумевается, еще сложнее. Дело в том, что буква *e* в собственных именах (фамилиях) иногда является косвенным показателем аристократического происхождения (ср. Moreton и Morton). Отсюда *sufficiently without the e* — выражает понятие — *достаточно плебейского происхождения*. Перифраз часто употребляется для саркастического, юмористического описания предмета или явления. Например, в «Записках Пиквикского клуба» дается следующий перифраз, рассчитанный на этот эффект. Понятие *swallowed*

a glass of liquor воспроизводится несколько ниже высокопарным перифрастическим оборотом *transacted a similar piece of business*. Использование такого перифраза, созданного в стиле делового документа, вместо простого слова *drink (drank)* рассчитано на юмористический эффект.

Перифразы можно разделить на логические и образные. Логическими перифразами мы будем называть такие, которые, выделяя какую-то черту предмета, определяя по-новому понятие, не имеют в своей основе какого-либо образа. К таким перифразам относятся вышеприведенные *the instruments of destruction; what can never be replaced* и др.

В основе образного перифраза лежит метафора или метонимия. Различие между метафорическими перифразами и метафорой и соответственно между метонимическим перифразом и метонимией заключается лишь в различии между словом и словосочетанием. Перифраз — • это всегда оборот речи, т. е. словосочетание; метафора или метонимия — это всегда слово. Таким образом, принципиального различия между метафорой и метафорическим перифразом нет; различие между ними лишь структурного порядка. К метафорическим перифразам можно отнести *the sky-lamp of the night (moon)*, где в основе перифраза лежит метафора. К метонимическому перифразу может быть отнесен вышеприведенный пример *the gentleman of the long robe*, где в основе перифраза лежит отношение понятий, а не их сравнение.

### Эвфемизмы

Эвфемизмы — • это слова и словосочетания, появляющиеся в языке для обозначения понятий, которые уже имеют названия, но считаются почему-либо неприятными, грубыми, неприличными или низкими. Они находятся в словарном составе языка и являются синонимами слов, ранее обозначавших эти понятия.

Способы образования эвфемизмов весьма разнообразны. Наиболее распространенный способ — это употребление метонимии, т. е. выражение каким-нибудь одним признаком самого понятия. Например, *to glow* в значении *to*

sweat; rear вместо lavatory. Эвфемизмы также образуются и посредством метафор, перифразов и других средств. Особенно часто эвфемизмы образуются путем использования иностранных слов. «Заимствование из чужого языка смягчает грубость выражаемого понятия, иностранное слово в таких случаях становится эвфемизмом».<sup>1</sup>

В английском языке существует группа слов, которые называются дисфемизмами или какофемизмами. Их стилистическая функция обратна той, которую выполняют эвфемизмы. Они выражают понятие в более резкой и грубой форме, — обычно нелитературной форме, — по сравнению с тем словом, которое закреплено за данным понятием. Так например, понятие смерти в английском языке имеет следующие какофемизмы: to kick the bucket, to go off the hooks и др. (ср. в русском: «дать дуба», «сыграть в ящик»). К таким какофемизмам можно отнести и слово benders вместо legs, to be wrong in the upper storey вместо to be mad и другие.

Большинство приведенных выше примеров представляют собой эвфемистические синонимы и эвфемистические перифразы, уже закрепленные в языке, и поэтому являющиеся частью его словарного состава. Но эвфемизмы могут быть созданы, так сказать «на данный случай» (речевые эвфемизмы). Это уже средство по-новому обозначить понятия для конкретных художественных целей, т. е. такие эвфемизмы выступают в качестве контекстуальных синонимов уже существующих слов в языке. В большинстве случаев это — эвфемистические перифразы, которые раскрываются только в широком контексте. Их стилистическая функция остается той же, что и функция эвфемистических синонимов, т. е. функция смягчения слов и выражений, почему-либо кажущихся автору или герою произведения грубыми. Так в предложении ... they think we have come by this horse in some dishonest manner. (Dickens.) Come by this horse in some dishonest manner является эвфемистическим перифразом "we stole the horse". В рассказе Уэллса "The Truth About Ruecraft", вместо выражения getting rid of fat автор употребляет эвфемистический оборот reducing weight.

---

Вандриес Ж. Язык. М.: Соцэкгиз, 1937. С. 205

Так же, как и перифразы, художественные эвфемизмы требуют соответствующих условий для своей расшифровки. Обычно это контекст. Действительно, слово *altogether* никогда не будет обозначать *нагая (натурищица)*. Только в контексте, приведенном ниже, оно приобретает это значение:

"Of course, there are many very nice models indeed", — said the voice of Mrs. Tallents Small peace, "I don't mean that they are necessarily at all — if they are girls of strong character, and especially if they don't sit for the — the altogether."

Некоторые исследователи выделяют еще так называемую группу политических эвфемизмов, что, однако, является ошибочным. Эвфемизмы — это замена одного обозначения понятия другим, смягченным. Это смягчение не искажает понятия, не ведет к неправильному толкованию понятия. Как тот, кто использует эвфемизм, так и тот, кто его воспринимает, понимают значение этой замены. То, что называют политическим эвфемизмом, фактически не несет функции эвфемизма. "Политический" эвфемизм в английском языке — это попытка исказить факты.

Показательны в этом отношении многие заголовки английских и американских газет. Так например, заголовок "Tension in Kashmere" фактически обозначает *восстание*, а не *напряженное положение в Кашмире*. Статья под заголовком "Difficulties of the Canadian Farmer" рисует катастрофическое положение канадских фермеров, вынужденных вырубать фруктовые сады для того, чтобы сеять пшеницу, т. е. *difficulties* обозначает *разорение*, а не *трудности* канадских фермеров.

В романе Кронина "The Stars Look Down" один из персонажей, выступая в Палате общин, говорит: "Honorable Members of the House understand the meaning of this polite euphemism."

Имеется в виду словосочетание "undernourishment of children". Определяя слово *undernourishment* как эвфемизм, оратор раскрывает подлинное значение этого слова — *голод*.

Подобные «политические эвфемизмы» явились своего рода лозунгами экспансионистской политики германского фашизма. Так например, лозунг *Lebens Interessen Deutschlands* — *жизненные интересы Германии* — использовался для прикрытия истинного понятия — *экспансия на*

*Восток*. Anschluß фактически означало *оккупацию*. В отличие от бытовых и религиозных эвфемизмов «политические эвфемизмы» не являются синонимами слова, выражающего основное понятие, а выражают другие понятия. Происходит замена одного понятия другим. Так, например, слова slump и depression заменяются следующими синонимами: recession, a rolling readjustment, a correction, a slippage, an easing, a downswing, a mild dip, a normal adjustment, a levelling off, a lull, a return to normalcy, an industrial trouble.

В статье "Economics of American Domination" Маргарет Хейнеман пишет об Англии следующее:

Large American military and economic missions are permanently established in this country under the American Embassy, enjoying diplomatic privileges and Status, continuously "advising" Government department on the grounds that they ?re supervising the use of American aid.

В этом примере глагол to advise, помещенный автором в кавычки, является эвфемизмом. Функция его ироническая. Он заменяет глагол to order. Интересно, что эвфемизм здесь выявляется кавычками или, иначе говоря, через стилистический прием иронии (см. выше). Глагол to advise начинает восприниматься как эвфемизм. Ирония здесь неполная. Мы можем лишь говорить об ироническом характере высказывания. Полная ирония всегда предполагает обратное значение. Глагол же to advise не имеет обратного значения to order.

### Сравнение

К числу стилистических приемов, в какой-то степени родственных эпитету (по функции, но не по лингвистической природе), относится сравнение (simile).

Сущность этого стилистического приема раскрывается самим его названием. Два понятия, обычно относящиеся к разным классам явлений, сравниваются между собой по какой-либо одной из черт, причем это сравнение получает формальное выражение в виде таких слов, как: as, such as, as if, like, seem и др.

Обязательным условием для стилистического приема сравнения является сходство какой-нибудь одной черты

при полном расхождении других черт. Более того, сходство, обычно усматривается в тех чертах, признаках, которые не являются существенными, характерными для обоих сравниваемых предметов (явлений), а лишь для одного из членов сравнения. Например:

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.

Единственным признаком, общим в этих двух разнородных понятиях (street и face) является пустое пространство. Естественно, что пустое пространство (между домами) не является характерной чертой понятия — *улица*; в равной степени оно не является характерной чертой, признаком понятия *лицо*. Случайный признак поднят сравнением до положения существенного.

В следующей фразе ". . . a square forehead as coarse in grain as the bark of an oak" — coarse in grain является характерным, постоянным признаком коры дуба; в то же время он является случайным, несущественным внешним признаком для понятия forehead.

В качестве признака, который в сравнении является общим для двух сравниваемых членов предложения, может выступать как качество предмета (явления), так и действие. Например:

"Susan Nipper detached the child from her new friend by a wrench — as if she were a tooth." (Ch. Dickens)

Здесь в основу сравнения положен характер действия (образ действия): detached ... by a wrench. Характер движения вызывает сопоставление с двумя объектами, на которые это действие может быть направлено: ребенок на руках у приятельницы Сюзанны Ниппер и — больной зуб, который нужно удалить. Опять же основной принцип стилистического сравнения сохраняется: образ действия (by a wrench) является характерным в применении к больному зубу; такой образ действия является случайным, неожиданным в применении к ребенку.

"Mr. Dombey took it (the hand) as if it were a fish, or seaweed, or some such clammy substance."

В этом примере один член сравнения (the hand) сравнивается с рядом разнородных предметов (fish, seaweed и др.).

Причем, во втором ряду сравнения даны такие предметы, у которых имеются общие постоянные признаки (clammy).

В сравнении предметы и явления действительности выступают не в тождестве, а в разграничении. Это разграничение и поддерживается формальными средствами языка. Однако, как в метафоре, так и в сравнении сходным признаком является один признак, характерный для одного ряда явлений, и случайный для другого.

Сравним два следующих предложения:

1) My verses flow **like streams** и 2) My verses flow in streams.

В первом предложении слова verses и streams употреблены в своих основных значениях: каждое слово независимо от другого. Во втором предложении первое слово verses употребляется в своем предметно-логическом значении, в то время как слово streams употреблено во взаимодействии двух значений: предметно-логического и контекстуального. Признак flow здесь как бы становится характерным для понятия verses. In streams выступает здесь в качестве обстоятельственного оборота к глаголу-признаку to flow.

Сравнение, также как и метафора, является мощным средством характеристики явлений и предметов действительности и в значительной степени способствует раскрытию авторского мироощущения, выявляя субъективно-оценочное отношение писателя к фактам этой объективной действительности.

## В. СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФРАЗЕОЛОГИИ

В каждом языке имеются сочетания слов, в которых значение целого доминирует над значением составных частей или, иными словами, значение целого сочетания не совсем точно, а иногда и совсем не выводимо из суммы составляющих это сочетание частей. Такого рода сочетания носят название фразеологических единиц<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Акад. В. В. Виноградов классифицирует эти фразеологические единицы по степени спаянности компонентов и выводимости значе-



Для стилистических целей подробная классификация фразеологических единиц не является необходимой. Поэтому мы будем пользоваться термином «фразеологическое сочетание» для разных типов фразеологических единиц вне зависимости от степени спаянности составных частей сочетания. Особо, однако, будут выделены такие фразеологические сочетания, в которых значение всего сочетания не только не выводится из значения отдельных частей, но которые логически совершенно не мотивированы.

Одной из наиболее характерных черт фразеологических сочетаний является их устойчивость, т. е. устойчивость местоположения составных частей сочетания и семантическое единство всего сочетания. Фразеологические сочетания являются достоянием языка и входят наряду с отдельными словами в лексический инвентарь данного языка. Они используются в речи как готовые единицы языка, т. е. воспроизводятся в речи, но не организуются вновь, как это имеет место в случаях так называемых свободных сочетаний.

Фразеологические сочетания так же, как и слова, могут быть разделены по сферам употребления. Наибольшее количество фразеологических сочетаний (особенно сращений) относится к сфере живой разговорной речи.

Большинство фразеологических сочетаний, возникших в сфере живой разговорной речи, как и весь разговорный словарь языка, обладает определенными эмоциональными значениями.

Существует постоянное взаимодействие аналитических тенденций, которые имеют целью расчлененное понимание словесных сочетаний, и синтетических тенденций, ускоряющих процесс образования фразеологических единиц (В. В.Виноградов).

В соответствующем разделе мы показали, как фразеологические единицы могут быть разложены и что стилистический эффект такого разложения связан с расчлененным пониманием словесных сочетаний, которые уже превратились в фразеологические единицы. Рассмотрим другие способы использования фразеологизмов.

---

ния целого сочетания из составляющих его частей. Соответственно этому акад. Виноградов выделяет фразеологические сочетания, фразеологические единства и фразеологические сращения.

## Использование поговорок и пословиц

К числу фразеологических сочетаний, которые являются эмоционально-образными ресурсами языка, относятся также пословицы и поговорки.

Разница между поговоркой и пословицей заключается в следующем: поговорка — это обычно такое сочетание слов, которое выражает понятие, т. е. обладает лишь номинативной функцией. Пословица, в отличие от поговорки, выражает законченное суждение. Общее в поговорках и пословицах то, что они в большинстве случаев образны по своей природе. Например: *adding fuel to fire*; *as mad as a March hare*; *an ass in a lion's skin*; *to put all one's eggs in one basket*; *to be more sinned against than sinning* и др. Использование таких поговорок служит, главным образом, целям более образного, эмоционального отображения фактов объективной действительности. Так в нижеследующих предложениях:

"Frank was far more sinned against than sinning" (Dreiser); He's young and I have no doubt he wants to sow his wild oats before he settles down to married life (S Maugham); Walter knew which side his bread was buttered (S. Maugham); It may be that like most of us he wanted to eat his cake and have it (S. Maugham.)

Пословицы, как было указано выше, отличаются от поговорок тем, что представляют собой законченное суждение. Однако, суждения, выраженные в пословице, являются суждениями особого рода. Они представляют собой обобщение накопленного человечеством опыта. Обобщения в пословицах строятся на конкретном образе. Пословицы глубоко национальны по форме и этим отличаются от обобщений философского характера. Раскрытие образа не представляет труда для тех, для кого язык является родным. Эти образы обычно мотивированы и поэтому легко раскрываются.

«В простоте слова — самая великая мудрость», — пишет Максим Горький, — Пословицы и песни всегда кратки, а ума и чувства вложено в них на целые книги».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> М. Горький. Материалы и исследования. Изд. АН СССР, 1934, т. I, стр. 114.

Действительно, пословицы всегда характерны своей эпитаграмматичностью, т. е. способностью в чрезвычайно сжатой, краткой форме выразить огромной емкости мысль — результат накопленного народом опыта.

"... пословицы и поговорки образцово формируют весь жизненный, социально-исторический опыт трудового народа".<sup>1</sup>

Пословицы и поговорки могут быть использованы в разных стилях речи. Причем функции их мало чем рознятся. Они могут служить членом сравнения. Например:

"As the last straw breaks the laden camel's back this piece of underground information crushed the sinking spirits of Mr. Dombey.» (Ch. Dickens)

Иногда в тексте делается лишь ссылка на пословицу. В этом случае с пословицей обращаются довольно свободно. Воспроизводятся только отдельные слова или сочетания слов. Так, в романе Голсуорси "Freelands" мы читаем: "Come", he said. "Milk's spilt".

Как известно в английском языке имеется пословица "It is no use crying over spilt milk." Обобщенное значение этой пословицы эквивалентно русской пословице *Слезами горю не поможешь*.

Такой ссылкой на пословицу достигается максимальная сжатость высказывания. Этот прием очень распространен в различных стилях английской литературной речи. Особенно часто аллюзии (ссылки) на пословицы и поговорки используются в газетном стиле и фельетонах. Например:

". . . and whether the Ministry of Economic Warfare was being allowed enough financial rope to do its worst."

В английском языке существует поговорка: "to give a person rope enough" или: "The waters will remain sufficiently troubled for somebody's fishing to be profitable."

Такое использование поговорок не то же самое, что прием разложения фразеологических единиц, описанный выше. Поговорка "to fish in troubled waters" остается в своем основном значении, несмотря на нарушение ее син-

---

<sup>1</sup> М. Горький Литературно-критические статьи Гос. изд -во Худ. лит-ры, М., 1937, стр. 346 — 347

таксической структуры. Когда же мы имеем дело с приемом разложения фразеологических сращений, то разрушение синтаксической структуры или другой способ разложения влечет за собой и переосмысления значения фразеологической единицы.

Другое дело поговорка из романа Гейма "The Crusaders", где одно определение collective, вставленное в поговорку to stick one's nose into (эквивалентную русскому *совать свой нос (в чужие дела)*., *чрезмерно интересоваться тем, что не должно интересоваться*), фактически не разрушает фразеологическое сочетание to stick one's nose into somebody's business:

However, he was much interested in the information that the new French Government was sticking its collective nose into the business of Delacroix.

И в других стилях литературной английской речи такое использование поговорок и пословиц довольно распространенный стилистический прием. Им часто пользуются писатели и в стиле художественной речи. Так, в романе Голсуорси "Freelands":

"Yes," he said, "let'em look out, I'll be even with 'em yet!" "None o' that," I told him, "you know which side the law's buttered."

Английская поговорка "to know on which side one's bread is buttered" в значении *умело использовать все с выгодой для себя*, в вышеприведенном примере изменена: вместо слова bread введено слово law, что, однако, не меняет общего значения поговорки. Все выражение приобретает значение *знать, как выгодно использовать закон в своих интересах*.

В английском языке есть поговорка: to have all one's eggs in one basket. Значение этой поговорки — *рисковать своим достоянием*. В том же романе Голсуорси эта поговорка использована как средство характеристики одного из персонажей:

Nedda had that quality ... found in those women who .. though they do not say much about it, put all their eggs in one basket

Таких примеров можно привести много. Поговорка out of the frying-pan into the fire представлена в одном из романов С. Моэма следующим образом:

We were dashed uncomfortable in the frying-pan, but we should have been a damned sight worse off in the fire.

В некоторых случаях даже переосмысление значения, связанное с логической перестановкой компонентов пословицы или поговорки, все же не влечет за собой разложения фразеологического сочетания. Так в том же романе a dark lining to the silver cloud фактически является вновь созданной сентенцией, понятной только в соотношении с известной пословицей Every cloud has a silver lining.

Таким образом, фразеологические сочетания, включая поговорки и пословицы, используются в качестве выразительных средств языка в своем неизменном виде (ср. вышеприведенный пример пословицы, использованной в качестве элемента сравнения). Если они подвергаются каким-то изменениям, то они выступают в качестве стилистических приемов. Эти изменения формы пословицы и поговорок могут быть различного характера: от включения одного определения в сочетание, уточняющего характер применения его (см. выше "financial gore"), до полного разрушения фразеологической единицы и восстановления основных, прямых значений в фразеологическом сращении.

### Сентенции

Пословицы и поговорки характеризуются и своими структурно-лингвистическими чертами. Они обычно аллитерированы, как, например, to rob Peter to pay Paul; cut the coat according to the cloth: betwixt and between и др. Они также часто рифмованы и ритмически организованы. Например, by hook or by crook; eat at pleasure, drink with measure; every country has its customs; he that has a house of glass must not throw stones.

Они всегда предельно кратки и поэтому характеризуются отсутствием союзной связи: first come, first served; easy come, easy go; grasp all, lose all; out of sight, out of mind.

Характерные признаки пословицы легли в основу особого стилистического приема, который носит название сентенции (epigram).

Сентенция — это та же пословица, но созданная не народом, а каким-то отдельным его представителем — писателем, мыслителем и т. п.

Используя наиболее характерные лингвистические черты пословицы, т. е. ее краткость, ритмическую организацию и другие указанные выше черты, писатели создают свои «пословицы». Сентенции могут войти в словарный состав языка наряду с народными пословицами. Таково большинство сентенций Шекспира, например, *to be or not to be — that is the question; he jests at scars that never felt a wound* и множество других.

В повести Диккенса "A Christmas Carol" — *no eye at all is better than an evil eye* звучит как народная пословица как с точки зрения ритмической организации, так и с точки зрения эпиграмматичности. Иногда трудно определить, если нет на то более конкретных данных историческо-фольклорного характера, является ли предложение, впервые встреченное в произведении того или иного классика литературы, использованной им народной пословицей или собственным его созданием (сентенцией). Так например: *he makes no friend who never made a foe* обычно рассматривается как сентенция Теннисона в его "Idylls of the King", хотя, возможно, это народная пословица, впервые записанная Теннисоном.

Некоторые из сентенций носят слишком литературно-книжный характер и поэтому не так легко соотносимы с народной пословицей. Сентенция Байрона "Sweet is revenge, especially to women" ("Don Juan") является примером такого рода сентенции. Другим примером может служить сентенция Попа из его "Essay on Criticism": "A little learning is a dangerous thing. Drink deep or taste not the Pierian spring." Сентенция Юнга — *Procrastination is the thief of time* ("Night's Thoughts") является также примером литературно-книжной сентенции. Такие сентенции образуют как бы литературно-книжные эквиваленты народных пословиц.

В качестве примеров стилистического использования сентенции можно привести следующее интересное место из романа Кронина "The Keys of the Kingdom". Описывая одного из персонажей романа, Кронин характеризует его следующим образом:

He had a number of such clichès, from "Women and beer don't mix" to "A man's best friend is his own pound note", which, through frequency and profundity of utterance, had been hallowed into epigrams.

## Аллюзии (ссылки) и цитаты

Аллюзии — это ссылки на исторические, литературные, мифологические, библейские и бытовые факты. Цитата — это точное воспроизведение отрезка какого-либо текста. Ни аллюзия, ни цитаты, как стилистические приемы, не сопровождаются указанием на источники. Аллюзии и цитаты становятся фразеологическим сочетанием только в том случае, если они воспринимаются как аллюзии и цитаты, т. е. если они соотносимы с теми произведениями, где они были использованы впервые.

Иными словами, составные части свободного словосочетания в тексте, на который делается ссылка, становятся связанными, если они используются в другом контексте.

В романе Диккенса "Dombey and Son" есть такое место

Little Paul might have asked with Hamlet "into my grave?" so chill and earthly was the place.

Сочетание "into my grave?" является аллюзией, т. е. становится фразеологическим сочетанием, правда, временного характера, на данный случай. В тексте же "Hamlet", из которого эта аллюзия взята, "into my grave?" является свободным сочетанием. Можно сказать, что аллюзия это речевой фразеологизм в отличие от языковых фразеологизмов, которые фиксируются словарями как единицы словарного состава языка. Аллюзия обычно делается на широко известные литературные факты. Например:

The mention of Marley's funeral brings me back to the point I started from. There is no doubt that Marley was dead. This must be distinctly understood, or nothing wonderful can come of the story I am going to relate. If we were not perfectly convinced that Hamlet's Father died before the play began, there would be nothing more remarkable in his taking a stroll at night, in an easterly wind, upon his own ramparts, than there would be in any other middle-aged gentleman rashly turning out after dark in a breezy spot — say Saint Paul's Churchyard, for instance — literally to astonish his son's weak mind.

(Ch. Dickens. *A Christmas Carol*.)

Здесь ссылка делается на то же произведение Шекспира "Hamlet". Эта аллюзия имеет свои специфические черты. Как видно из приведенного выше отрывка, дух отца Гамлета представлен в несколько саркастическом плане специальными стилистическими приемами.



В английских газетах часто делаются ссылки на факты и события дня, которые могут быть понятны только тем, кто знаком с этими событиями. Особенно популярны аллюзии на персонажи и эпизоды из Библии, народных песен, баллад и детских стихов. Таковы, например, аллюзии на стихотворение "The House that Jack Built" и сказку "Tom Thumb", использованные Диккенсом при описании школы в Стоун Лодж в романе "Hard Times". Вот этот отрывок:

No little Gradgrind had ever associated a cow in a field with that famous cow with the crumpled horn who tossed the dog who worried the cat who killed the rat who ate the malt, or with that yet more famous cow who swallowed Tom Thumb; it had never heard of those celebrities...

В романе Сомерсета Моэма "The Painted Veil", муж, который привез свою неверную жену в город, где свирепствовала холера, сам заболевает и перед смертью произносит: The dog it was that died. Эта цитата взята из поэмы О. Голдсмита "An Elegy on the Death of a Mad Dog", которая кончается словами: The man recover'd of the bite; The Dog it Was that died.

Здесь аллюзия является ключом к пониманию сложных душевных переживаний героя.

## Г. СМЕШЕНИЕ СЛОВ РАЗЛИЧНОЙ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ОКРАСКИ

Особый стилистический эффект может быть достигнут соединением слов, которые принадлежат к разным стилистическим пластам словарного состава языка. Так, например, если в одном сочетании соединить слова, которые относятся к поэтизмам, со словами, относящимися к терминам, эффект получится близкий к тому, который мы имели в оксюмороне. Например:

But oh, ambrosial cash! Ah! who would loose thee? When we no more can use, or even abuse thee!

(G. Byron.)

Эпитет *ambrosial* относится к поэтическому лексикону, т. е. сфера его употребления ограничена поэтическими произведениями. В этом слове очень четко реализуется

соотнесенность самого понятия, выражаемого этим словом, с другими понятиями этого ряда, а именно, понятиями из области мифологии. В сочетании с коммерческим термином *cash наличные деньги*, получается эффект неожиданного столкновения двух совершенно разнородных слов.

По существу говоря, это явление можно условно назвать лингвистическим оксюмороном в отличие от логического оксюморона, который мы рассмотрели выше.

В лингвистических оксюморонах слова не теряют своей стилистической окраски. В отличие от логических оксюморонов они не приобретают каких-то дополнительных оттенков значения. Они насильственно соединяются, несмотря на то, что их связи не являются органическими.

В «Записках Пиквикского клуба» имеется следующее место: "The honourable gentleman is a humbug." Возвышенное "honourable gentleman", обычно употребляемое в официальных выступлениях, парламентских речах, официальной переписке и имеющее характер очень вежливого обращения, соединяется с ругательным словом *humbug*. Естественно, что такое соединение нарушает обычные нормы употребления слов и производит юмористический эффект.

Интересным примером лингвистического оксюморона служит следующее место, уже приведенное нами выше, из "A Christmas Carol" Диккенса:

But the wisdom of our ancestors is in the simile; and my unhallowed hands shall not disturb it, or the Country's done for.

Возвышенные слова *ancestor, simile, unhallowed* литературно-книжные по своей стилистической характеристике соединены с такими разговорными словами и формами, как *Country's done for*.

Функции этого приема весьма разнообразны: в основном это сатирическое изображение пристрастия к возвышенной, оторванной от действительности лексики и фразеологии, свойственной поэтам определенного направления.

Очень ярко эта функция выявляется в нижеследующей строфе байроновского "Don Juan". Восторженный, поэтически настроенный, влюбленный юноша испытывает приступы морской болезни. Его напыщенные риторические обращения к возлюбленной сменяются криками о помощи и бранью.

"Sooner shall heaven kiss the earth — (here he fell sicker)  
Oh, Julia! what is every other woe? —  
(For God's sake let me have a glass of liquor;  
Pedro, Battista, help me down below)  
Julia, my love! — (you rascal, Pedro, quicker) —  
Oh, Julia! (this curst vessel pitches so) —  
Beloved Julia! hear me still beseeching!"  
(Here he grew inarticulate with retching)

Лингвистические оксюмороны могут строиться на соединении следующих групп слов: терминологические ряды и поэтизмы; литературно-книжные слова и бытовые разговорные слова; поэтизмы, литературные возвышенные слова, иностранные слова и жаргонизмы. Наиболее часто этот прием встречается в сочетании живых бытовых разговорных элементов словаря с высоко книжными литературными словами и выражениями. Именно такие сопоставления дают наибольший стилистический эффект.

## СИНТАКСИЧЕСКИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА

Известно, что учение о предложении, о его типах и, главным образом, о характере связей между отдельными частями высказывания возникло исторически в сфере риторики, и только сравнительно поздно стало предметом изучения грамматики.

В риторике главным образом рассматривалась проблема местоположения членов предложения (инверсия) и характер построения сложных отрезков высказывания (период). Учение о предложении в сфере грамматики значительно расширило материал исследования, выдвинув на первое место проблему синтаксических отношений членов предложения и проблему взаимосвязей между предложениями.

Стилистика языка изучает синтаксические выразительные средства языка и синтаксические стилистические приемы, создающие особую организацию высказывания, отличающую такое высказывание от высказывания в условно называемой нами «нейтральной» форме изложения. Вот это «особое» по отношению к «нейтральному» и будет составлять предмет рассмотрения в разделе «Синтаксические стилистические средства английского языка».

В области синтаксиса значительно менее четко, чем в области морфологии или словообразования, выступают разграничение стилистического от грамматического, отклонения от нормы и самая норма.

В самом деле, проблема инверсии рассматривается и в грамматике и в стилистике.

Так, конструкция типа "Only then have I made up my mind to go there" называется стилистической инверсией в курсах грамматики и грамматической инверсией (поскольку

она не допускает синонимического варианта при начальном положении ограничительных наречий) в курсе стилистики.

Точно так же конструкция типа "It was . . . that", рассматривается и в грамматике и в стилистике как эмфатическая конструкция, т. е. такая, которая, служит средством логического или эмоционального выделения части высказывания.

В связи с этим уместно привести следующее высказывание проф. Винокура: «Здесь, (в области синтаксиса — *И. Г.*), снова создаются не новые материалы, (как в лексике — *И. Г.*), а только новые *отношения*, так как вся синтаксическая сторона речи представляет собой не что иное, как известное соединение грамматических форм, и в этом смысле существенно нематериальна. Поэтому синтаксические отношения это — та сторона речи, где почти все представляется только реализуемыми возможностями, актуализацией потенциального, а не просто повторением готового, особенно же в условиях поэтической и притом стихотворной речи».<sup>1</sup>

Существенно необходимы для понимания природы синтаксических средств стилистики является определение нормы языка. Известно, что норма языка — категория историческая. Ее установление иногда представляет собой процесс, который длится весьма долго и который, в силу своей длительности, не на всех этапах дает ясные представления о границах данной нормы.

Под нормой языка следует понимать те установившиеся в данный период его развития в литературном языке морфологические, фонетические, синтаксические и стилистические правила употребления, нарушение которых ощущается не как ошибка, а как результат проявления индивидуально осознанных отклонений. Так например, когда В. Маяковский употребляет слово «серпастый», то он осознанно нарушает норму в русском языке.

Акад. Виноградов по этому поводу пишет: «Чем определеннее и устойчивее норма, тем ярче и выразительнее стилистически оправданные уклонения от нее и тем интенсивнее процесс стилистического развития и стилистической

---

<sup>1</sup> Винокур Г. Маяковский — новатор языка. СПб. 1943, стр. 15 — 16.

дифференциации языка».<sup>1</sup> «Оправданные уклонения», о которых говорит акад. Виноградов, фактически то же, что проф. Винокур называет «реализуемыми возможностями», «актуализацией потенциального».

Как уже было сказано, уклонения от нормы нельзя рассматривать как ошибки. Именно в такого рода отклонениях, основанных на живых процессах языка, иногда сказывается индивидуально-творческая манера автора. Если подобное отклонение часто используется в индивидуально-художественном стиле разных писателей, оно может постепенно типизироваться, получив право на существование в стилистике языка, а затем при выработке определенных и твердых норм использования такого рода отклонений, и в области грамматики. Поэтому четкую демаркационную линию между грамматическим и стилистическим в синтаксисе провести трудно, а иногда и невозможно.

Сама проблема синтаксических выразительных средств в языке и основанных на них стилистических приемах синтаксического построения предложения оказывается тесно связанной с проблемой интонационного оформления предложения. В этом отношении правильной представляется мысль проф. Пешковского, который говорит что «... Интонационные средства ... так сказать блуждают по грамматической поверхности языка: они могут наслаиваться ... на любой формальной субстрат».<sup>2</sup> В дальнейшем изложении это положение проф. Пешковского будет проиллюстрировано на ряде примеров. Здесь же можно ограничиться лишь ссылкой на такого рода выразительные синтаксические средства, как обособление, инверсия, умолчание и др., в которых синтаксическое оформление настоятельно требует соответствующей интонационной интерпретации, иначе сам прием теряет свое качество.

Далее, проблема синтаксических выразительных средств языка и стилистических приемов синтаксиса оказывается также тесно связанной с проблемой предикации в широком

---

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Язык Гоголя и его значение и истории русского языка, Сб. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», АН ССР, 1953. т. III. стр 8.

<sup>2</sup> Пешковский А. М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М. — Л., 1930. С. 107.

смысле этого слова, т. е. с проблемой данного и нового, известного и сообщаемого в предложении. Известно, что в английском языке обычный порядок слов в «нейтральной» форме изложения это — подлежащее, сказуемое и далее второстепенные члены предложения, причем подлежащее обычно является данным, а следующие за ним члены предложения сообщают новое. Однако в английском языке уже полностью грамматикализованы такие случаи, когда на первом месте оказываются другие члены предложения, и подлежащее переставляется на другое место. Сравним два предложения:

"He, his wife and brother were standing at the French window ready to rush out at any moment ...

Standing at the window ready to rush out at **any** moment were he, his wife, and brother... .

Здесь новое ("standing" и т. д.) предшествует группе подлежащего, но от этого предшествующая группа не становится данным, она остается новым в высказывании. И только желание автора сильнее выделить новое, сделать на нем больший упор, ведет к такого рода перестановке членов предложения. Интересно попутно отметить, что подобное синтаксическое построение обязательно влечет за собой необходимость особого интонационного оформления предложения. Сама постановка сказуемого на первое место уже выделяет это сказуемое. Но эти факторы нельзя смешивать с особым интонационным оформлением, которое вызывается к жизни самим содержанием высказывания.

Возвратимся к так называемому инвертированному порядку слов. Само понятие инверсии появилось только в результате сопоставления неэмфатического строя предложения с эмфатическим, «нейтрального» — со стилистическим, «нормы» и «отклонения». Правомерно ли рассматривать порядок слов, задачей которого является выделение какого-либо члена предложения, какой-либо части высказывания, как отклонение от существующих норм, и называть его инверсией? Нам представляется такого рода терминология, установившаяся в языкознании в разделе синтаксических типов построения предложения, неправомерной, искажающей действительные факты языка, противоречащей разнообразным путям развития и становления синтакси-



ческих норм языка. По существу мы имеем здесь дело с различными способами оформления высказывания письменного и устного типов речи, их взаимообусловленности и взаимосвязи. Здесь особенно ярко выступает процесс типизации, обобщения и кристаллизации определенных приемов эмоционально-эмфатической речи, с одной стороны, и логически-эмфатической речи с другой.

Рассмотрение различных типов синтаксических выразительных средств и различных приемов стилистического синтаксиса на конкретных примерах проиллюстрирует высказанное здесь положение.

## **А. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ КОМПОЗИЦИИ ПРЕДЛОЖЕНИЯ**

### **1. ИЗМЕНЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО ПОРЯДКА СЛОВ В ПРЕДЛОЖЕНИИ**

#### **Стилистическая инверсия**

Как уже упоминалось, традиционный порядок слов предложения в современном английском языке это — подлежащее, сказуемое, дополнение, другие члены предложения. Еще раз оговоримся, что под традиционным мы будем понимать такой порядок слов, который не преследует какой-либо особой дополнительной цели сообщения. Его, как мы условились, можно назвать «нейтральным». Этот традиционный порядок слов может быть изменен соответственно целям автора. Например, Отелло начинает свою речь перед сенатом следующей фразой: "Rude am I in my speech. . .". Здесь прилагательное *rude* в синтаксической функции именной части сказуемого вынесено на первое место. По сравнению с нейтральным *I am rude. . .* здесь отношение обратное: подлежащее и именная часть сказуемого поменялись своими местами. К чему привела такая перестановка? По принятому определению это — эмфаза, т. е. усиление элемента *rude*. Но верно ли это в данном конкретном случае? Действительно ли Отелло хотел в своей речи подчеркнуть именно то, что его речь *груба*, или, может быть, инверсия здесь служит каким-то иным целям?

При более детальном анализе ситуации, в которой протекает общение, может быть дана иная интерпретация этого факта. Отелло произносит речь в сенате. Он сохраняет уверенность в себе; благородство его поступков придает соответствующую торжественность, приподнятость, значительность его речи. Использование приема инверсии сообщает речи Отелло именно такой характер. Синтаксическое оформление предложения вполне естественно подсказывает и соответствующее интонационное оформление. Впечатление торжественности, приподнятости создается взаимоположением отдельных частей предложения, в котором не выделяется ни один из элементов.

В предложении Talent Mr. Micawber has; capital Mr. Micawber has not (Dickens.) дополнения talent и capital стоят в начале. С точки зрения взаимоотношения данного и сообщаемого здесь наблюдаются интересные модуляции: если сравнить этот инвертированный порядок слов с традиционным, то подлежащее (Mr. Micawber) является данным; дополнения (talent, capital) и сказуемое has и has not являются сообщаемым: Mr. Micawber has talent; Mr. Micawber has no capital. Однако в традиционном порядке слов сказуемые has и has not обычно оказываются в безударном положении и не несут на себе логической эмфазы. Вся сила логического выделения падает на дополнения.

В инвертированном же порядке слов выделемым оказывается все новое, сообщаемое, как сказуемое, так и дополнение: дополнения потому, что они поставлены на первое место, сказуемое потому, что оно оказывается под ударением как конечный элемент высказывания. Это особенно заметно в поэтических произведениях, в которых сказуемое оказывается в положении на конце строки.

Таким образом равновыделимыми являются не только противопоставляемые стилистически talent и capital, но и has и has not. Конечно, в этом примере необходимо учесть и те дополнительные стилистические приемы, которые усиливают эффект инверсии, а именно параллелизм и антитезу (has — has not), которые стоят в таком же семантически противительном отношении, как и capital и talent.

Высказанные соображения о стилистических функциях инверсии применимы ко всем видам стилистической инвер-

сии. Общая стилистическая функция обычно выявляется из более широкого контекста, чем предложение. Как было показано, стилистическая функция инверсии иногда не может быть выявлена только взаимоположением частей предложения, хотя именно это взаимоположение частей и подсказывает особый оттенок значения всего высказывания.

Стилистическая инверсия в современном английском языке, таким образом, является реализацией потенциально возможного. Эти потенциально возможные способы размещения членов предложения в тех или иных стилистических целях можно ограничить следующими наиболее общими случаями.

Первый: дополнение ставится в начале предложения (см. вышеприведенный пример),

второй: определение следует за определяемым (постпозиция определений).

Например: *with fingers weary and worn* (T h. H o o d),

третий: а) именная часть сказуемого стоит перед подлежащим: *A good generous prayer it was* (T wain),

б) именная часть сказуемого стоит перед связкой, и оба они — перед подлежащим: *Rude am I in my speech*.

четвертый: обстоятельство стоит перед подлежащим предложения: *Eagerly I wished the morrow*. (P o e). *My dearest daughter, at your feet I fall*. (D r y d e n.)

*A tone of most extraordinary compassion Miss Tox said it in, though she had no distinct idea why, except that it was expected of her*. (D i c k e n s).

пятый: обстоятельство и сказуемое стоят перед подлежащим предложения:

*In went Mr. Pickwick*. (D i c k e n s.) *Down dropped the breeze*. (C o l e r i d g e.)

Небезынтересно привести здесь высказывание английского грамматиста Генри Суита, который в своей работе "New English Grammar" говорит следующее: «Но имеется и более общий принцип для эмфазы, а именно, сделать слово более выделяемым, ставя его в любое необычное (abnormal), иными словами, неожиданное положение.» Оставляя в стороне несколько странное смешение понятий

«необычного» и «неожиданного», которое мы находим у Суита, нужно указать на то, что никакого различия между тем, что является нормой языка и нарушением этой нормы, Суит не проводит.

Вызывает недоумение еще одно обстоятельство. Слово *any* подчеркнуто автором. Однако совершенно очевидно, что в современном английском языке слово можно поставить не в «любое» положение, а только в такое, которое предопределено законами построения предложения данного языка. Очевидно Суиту свойственно заблуждение, распространенное в некоторых западно-европейских лингвистических школах и состоящее в том, что стилистика имеет дело лишь с нарушениями общепринятых норм языка.

Такая концепция является следствием того, что объектом стилистики принято считать лишь поэтические произведения, где порядок слов действительно часто представляет собой отклонение от норм прозаической речи. Это особенно заметно в произведениях представителей салонно-аристократической поэзии.<sup>1</sup>

Конечно, поэтические произведения содержат значительно большее количество типов инверсии, нежели произведения прозаические, хотя любые типы инверсии появляются как в прозаических, так и в поэтических произведениях. Однако требования ритма и рифмы могут в некоторых случаях вызвать инверсию. В этих случаях инверсия несет особую функцию — ритмико-эвфоническую. В подлинно художественном произведении использование инверсии всегда мотивировано целью высказывания. Иногда эта цель высказывания может сочетаться в поэтическом произведении с определенными требованиями ритмической организации стиха, но она всегда остается ведущей.

В прозе инверсия нередко придает особое ритмическое звучание предложению. Однако, в отличие от поэтических произведений, в прозе не ритм вызывает инверсию, а инверсия, мотивированная целью высказывания, может придать ритм предложению.

Так в следующем предложении из "The Titan" Драйзера положение предикатива *Healthy man* в начале вызвало более

---

<sup>1</sup> См раздел «Стиль художественной речи».

сильное ударение на глаголе-связке *were*, придавая всему высказыванию определенный ритмический рисунок:

Healthy men they were, in blue or red shirt-sleeves, stout straps about their waists, short pipes in their mouths, fine, hardy nuttybrown specimens of humanity.

Интересны функции инверсии в следующем примере из "Little Dorrit" Диккенса:

"Bright the carriage looked, sleek the horses looked, gleaming the harness looked, luscious and lasting the liveries looked."

На первый взгляд может показаться, что основной стилистический прием, использованный в этом предложении и придающий ему определенную эмоциональную окраску, — это повтор слова *looked*. Однако при более внимательном анализе видно, что повтор здесь выступает не в своей основной стилистической функции, а в дополнительной (см. раздел «Повтор»), — в функции фона, на котором отчетливее выступают, вынесенные на первое место обстоятельственные слова *bright, sleek, gleaming, luscious and lasting* являются основным средством стилистического воздействия на читателя. Интересно попутно отметить, что когда повтор имеет функцию усиления, то предложение подсказывает соответствующую эмфатическую интонацию (см. раздел «Повтор»); когда же повтор имеет функцию фона, как в данном примере, то повторяемые слова не имеют эмфатической интонации. Интонация во всех случаях — падающая.

Анализируя разнообразные стилистические функции инверсии, необходимо иметь в виду, что всякая перестановка, нарушающая, в большей или меньшей степени, привычный порядок слов, влечет за собой либо изменение логического содержания предложения, либо сообщает дополнительную эмоциональную окраску всему высказыванию. Как было указано выше, это главным образом связано с тем, что в литературном английском языке, имеющем длительную историю развития, постановка главных и второстепенных членов предложения более или менее локализуется. «Даже в тех языках», — пишет акад. Мещанинов, — «в которых все члены предложений получают полную возможность своего отличительного друг от друга оформления, все же сохраняется тенденция к соблюдению

общепринятого в пределах каждого языка размещения слов».<sup>1</sup>

Тенденцию к соблюдению общепринятого размещения слов в английском языке нельзя рассматривать как строгую фиксированность элементов предложения. Понятие «строгая фиксация» и «общепринятое» — понятия неравнозначные. В этой связи трудно согласиться с проф. Адмони, который, сравнивая порядок слов в русском, английском и немецком языках, пишет: «В этом отношении, т. е. с точки зрения переплетения фиксированных и нефиксированных элементов, немецкий язык отличается как от русского языка, в котором вообще отсутствует строгая фиксированность элементов предложения, так и от некоторых других западноевропейских языков (например, английского), в которых *строгая фиксация* (курсив наш — *И. Г.*), охватывающая значительно большее число элементов предложения, определяет по сути дела все слово, расположение в предложении в целом».<sup>2</sup>

В современном литературном английском языке за инверсией постепенно закрепляется стилистическая функция выделения одного из членов высказывания в логическом плане, либо выделение всего высказывания в целом в эмоциональном плане. Как правило, в современном английском языке инвертированный порядок слов, преследующий стилистические цели, — достояние письменного типа речи. Редко можно встретить перестановки атрибутивно-предикативные в устной речи даже возбужденного характера.

### Обособление

Под обособлением в советской лингвистической литературе понимают такие интонационно-смысловые отрезки речи, которые образуются путем выделения того или другого второстепенного члена предложения — одного или с относящимися к нему и зависящими от него словами. Таким образом, обособленные второстепенные члены предложения

---

<sup>1</sup> Мещанинов И. И. Члены предложения и части речи. АН СССР, 1945, стр. 95.

<sup>2</sup> Адмони В. Г. Введение в синтаксис современного немецкого языка. - М.: Изд-во лит. на ин. яз., 1955. - С. 366.

представляют собой одну из разновидностей выделяемых в предложении интонационно-смысловых отрезков, но обязательно таких, которые представляют собой грамматически связанное целое.<sup>1</sup> Такое определение обособления нельзя полностью применить к английскому языку в связи с характерными особенностями строя этого языка, его значительной аналитичностью и более тесной структурно-синтаксической связью между компонентами высказывания.

В русском языкознании под обособление попадают такие обороты, как «обольщенный моею славою, он стал было искать моего дружества». (Пушкин), или «Довольный праздничным обедом, сосед сопит перед соседом (Пушкин),<sup>2</sup> и другие обороты, отражающие привычные синтаксические связи. Таким образом, в русской лингвистике под понятие обособления попадает всякий интонационно выделенный отрезок речи.

Под обособленными членами предложения в современном английском языке мы будем понимать такие части высказывания — обычно второстепенные члены предложения, — которые в силу разрыва привычных синтаксических связей оказываются изолированными от тех главных членов предложения, от которых они обычно зависят. В этом отношении обособление родственно инверсии. Например,

... Steyne rose up, grinding his teeth, *pale*, and with fury in his looks. (Thackeray.)

Sir Pitt came in first, *very much flushed*, and rather unsteady in his gait. (Thackeray.)

And he walked slowly past again, along the river — *an evening of clear, quiet beauty, all harmony and comfort*, except within his heart. (Galsworthy.)

Сущность приема обособления и его стилистические функции достаточно полно определены акад. Виноградовым: «Обособленные члены и обособленные конструкции представляют собой *своеобразные смысловые синтаксические единства внутри предложения* (курсив наш — И. Г.), выделяемые средствами инверсии и интонации, — с целью

---

<sup>1</sup> См. Грамматику русского языка, т. II, ч I, АН СССР, стр 643.

<sup>2</sup> Примеры заимствованы из «Граматики русского языка», АН СССР.



придать более сильную выразительность содержащемуся в них понятию, образу, характеристике. Обособленные члены предложения обычно наполнены живой экспрессией, подчеркиваются логически или эмоционально; но от этого они не перестают быть второстепенными членами в грамматическом смысле. Хотя обособленный член предложения интонационно ставится в своеобразные синтаксические отношения к остальной — и вместе с тем основной — части предложения, хотя он приобретает относительно больший синтаксический вес по сравнению с соответствующим членом предложения, не подвергшимся обособлению, но он не перестает быть в структуре целого предложения вторичным и второстепенным его членом, синтаксически связанным с его основным предикативным ядром».<sup>1</sup>

Между главными членами предложения и обособленными второстепенными членами предложения существует связь, хотя и прерванная. Эта связь становится тем менее заметной, чем резче само обособление ощущается.

Действительно, обособленные члены предложения обладают большей самостоятельностью, большей смысловой выделительностью, большей выразительностью. Как известно выразительность во многих случаях определяется интонационными средствами. Обособление является приемом письменного типа речи и поэтому интонационное выделение лишь подсказывается соответствующим местоположением обособленных членов предложения в составе всего предложения. Иными словами, интонационное выделение является функцией синтаксического положения обособленного члена предложения. Основным же содержанием обособления является разрыв существующих привычных традиционных связей между членами предложения. Разрыв синтаксических связей вызывает и более длительную паузу перед обособленным членом, изменение интонационного рисунка при произнесении, более сильного ударения и т. д.

Однако такой разрыв синтаксических связей не нарушает логической цельности высказывания, а лишь «... позволяет иногда отсрочивать появление восполняющего

---

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Некоторые задачи изучения синтаксиса простого предложения // «Вопросы языкознания» № 1, 1954, С. 26.

его члена, создавая как бы большую протяженность всей группы»<sup>1</sup>

Конечно, иногда, выделение определенной части высказывания влечет за собой и переосмысление того, что является главным в сообщении. Обычно второстепенные члены предложения не могут быть приравнены по степени предикации к главным членам предложения. Однако столь сильна бывает выразительность интонации, вызванная положением обособленного члена предложения, что в ряде случаев синтаксически зависимые члены предложения, благодаря обособленности, выражают основное содержание высказывания.

Как было указано выше, обособление в английском языке представляет собой явление родственное инверсии. Это сходство признаков инверсии и обособления проходит по двум линиям: а) по линии структурно-синтаксической и б) по линии стилистически-смысловой. Как инверсия, так и обособление выделяют определенные члены высказывания благодаря нарушению привычных связей в предложении, тем самым выделяя их интонационно. Интонационное выделение в свою очередь ведет за собой более сильную стилистически-смысловую нагрузку выделенных членов предложения.

Почему же слово или словосочетание, которое оказывается изолированным в предложении, обладает большей выразительностью и большей смысловой емкостью? По той же причине, по которой всякое изолированно взятое слово оказывается в значительно большей степени обобщенным, включающим в себя все, а не какие-то отдельные признаки обозначаемого явления. Писатели поэтому часто прибегают к нарушениям синтаксических связей слов, так как подобное нарушение придает, как принято говорить, большую «самостоятельность» словам или словосочетаниям.

В примере, приведенном выше, предложение: *an evening of clear, quiet beauty, all harmony and comfort, except within his heart*, оказывается почти самостоятельным назывным предложением. Однако оно выступает в роли обособленного оборота по отношению ко всему высказыванию

---

<sup>1</sup> В. Н. Ярцева. Основной характер словосочетания в английском языке. ИАН, ОЛЯ, 1947 г. в. 6 стр. 508.

именно потому, что оно связывает все высказывание в единое целое. Приведем еще один интересный пример обособленного оборота: *Daylight was dying, the moon rising, gold behind the poplars.* (Galsworthy.) Анализируя этот пример, можно, конечно, усмотреть здесь не обособление, а эллиптический оборот. Действительно, можно себе представить, что это предложение является в своем полном виде примерно таким: *Daylight was dying, the moon like gold was rising behind the poplars.* Но в этом случае структура предложения у Голсуорси явно противоречит созданной конструкции, потому что кроме опущения элемента сравнения *like*, мы наблюдаем также и особое взаимоположение членов предложения. Поэтому в данном примере мы имеем дело не с эллипсисом, а с обособлением. Обособлению подверглось все словосочетание *gold behind the poplars*. Несколько иной характер носит обособление в следующем примере: *"I want to go," he said, miserable.* (Galsworthy). Здесь прилагательное *miserable* выступает в качестве определения местоимения *he*. Но будучи оторвано от него, прилагательное *miserable* приобретает особые черты, свойственные обособленным словам. Степень предикации здесь чрезвычайно высока. Это предложение может быть условно приравнено к *He became miserable and said....*

Вот еще пример аналогичного построения: *She was lovely, all of her — delightful.* (Dreiser.) И здесь слово *delightful* может рассматриваться как второй предикатив в предложении *she was lovely*, который синонимически усиливает эффект высказывания. Но будучи оторван от своего синонима *lovely* вводным, также обособленным *all of her* (которое может рассматриваться как плеонастическое подлежащее), слово *delightful* приобретает особую самостоятельность, примерно равнозначную самостоятельности восклицательного предложения.

В английском языке чаще всего обособляются такие второстепенные члены предложения, которые сами еще имеют пояснительные слова, определительные обороты и т. д. Например:

*June stood in front, fending off this idle curiosity — a little bit of a thing, as somebody once said, "all hair and spirit..."* (Galsworthy.)

Иногда между инверсией атрибутивного типа и обособленными определениями трудно провести границу. Так например, в предложении "She admired her husband, strong, brave, and victorious." (Thackeray.) прилагательные strong, brave, victorious являются инвертированными по отношению к определяемому ими слову husband. Но может быть именно в силу инверсии интонационное выделение столь сильно, что последние определения уже становятся в положение обособленных членов предложения.

Своеобразный случай обособления представляет собой следующий пример:

He told her his age, twenty-four; his weight, ten stone eleven, his place of residence, not far away ... (Galsworthy.)

Здесь обособление приобретает особую стилистическую функцию: оно вводит несобственно прямую речь. Обособленные twenty-four; ten stone eleven; not far away фактически представляют собой нечто среднее между прямой и косвенной речью. С некоторым основанием можно рассматривать эти члены предложения как обрывки прямой речи, воспроизводимой автором.

Обособление, как стилистический прием, является типизацией особенностей синтаксиса устного типа речи. В этом типе речи особо часты случаи разрыва привычных синтаксических связей, нарушения управления, согласования и т. д.

Обособлению могут подвергаться не только отдельные слова и словосочетания, но и целые высказывания, отдельные номинативные предложения, которые, если бы они не оказались в составе сложного синтаксического целого могли бы представлять собой самостоятельные назывные предложения.<sup>1</sup> Их обособление, таким образом, является лишь функцией логических, а не синтаксических связей. С другой стороны, иногда синтаксическая разорванность предложений, фрагментарность способствует большему логическому выделению отдельных частей предложения, фактически не имеющих этой смысловой независимости. Таким

---

<sup>1</sup> Так называемые вводные предложения (parenthetical sentences) по существу представляют особые случаи обособления целых предложений в составе синтаксического целого.

образом, обособление — это прием, который влечет за собой логическое выделение одной части высказывания в связи с местом, которое занимает это высказывание в предложении, местом, которое приводит к разрыву обычных синтаксических связей между частями высказывания. Этот разрыв предполагает соответствующее интонационное оформление и вызывает, соответственно, дополнительные смысловые оттенки вплоть до значительно большей степени предикации в самом содержании высказывания.

Формы обособления еще недостаточно изучены. Приведенные выше примеры показывают, что не всякий разрыв синтаксической формы ведет к обособлению. Логическая связь между разорванными частями предложения подсказывает возможные неоформленные синтаксические связи. Как она может быть осуществлена, какими языковыми средствами, — вопрос, который еще ждет своих исследователей.

## **2. СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ СИНТАКСИСА УСТНОГО ТИПА РЕЧИ**

Как мы уже говорили, каждый из типов речи, письменный и устный, имеет свои характерные особенности как в использовании словарного состава языка, так и в синтаксических конструкциях.

Не всякая особенность синтаксиса устной речи может выступать в качестве определенного стилистического приема. Напомним, что стилистическим приемом мы называем такое использование типичных для языка особенностей синтаксического и лексического характера, которые представляют собой обобщение, типизацию имеющихся в языке фактов.

Проанализируем стилистические приемы, которые возникают в результате типизации особенностей устного типа речи.

### **Эллипсис**

Под эллипсисом понимается умышленное опущение какого-либо члена предложения в литературно-письменном типе речи. Следовательно, не всякое опущение членов пред-

ложения выступает в качестве стилистического приема, а только такое, которое появляется в литературно-письменном типе речи. Термин «эллипсис» не относится к неполным предложениям, которые характерны для устного типа речи, поскольку здесь ничего не опускается. Термин «неполные предложения», хотя и неадекватно выражающий суть явления, все же более точно характеризует структурный тип предложения, свойственный устной речи, чем термин «эллипсис». Этот последний мы будем применять только к такого рода случаям, где имеется не отсутствие какого-либо члена предложения (понятного из ситуации высказывания), а умышленное опущение какого-либо члена предложения в определенных стилистических целях. Поясним это примером. В предложениях

See you tomorrow! Had a good time? Won't do. You say that!

отсутствуют различные члены предложения. Отсутствие членов предложения в вышеприведенных примерах вызвано различными причинами. Так например, в первых двух примерах отсутствие подлежащего и части сказуемого обусловлено ситуацией, в которой происходит общение и которая позволяет такого рода построение.<sup>1</sup> В третьем примере отсутствие подлежащего вызвано некоторой небрежностью, характерной вообще для устного живого общения. Интересно, что эта небрежность вызывается иногда и быстрым темпом живой разговорной речи. Последний пример вызван возбужденным состоянием говорящего, о чем свидетельствует восклицательный знак, графически подсказывающий соответствующее интонационное оформление возбужденного высказывания.

Другое дело эллипсис в следующем предложении:

So Justice Oberwaltzer — solemnly and didactically from his high seat to the jury. (Dreiser.)

<sup>1</sup> Некоторые рассматривают это как отклонение от «норм» языка. Как указывалось выше (см. стр 29), никакого нарушения норм языка здесь нет. Мы имеем дело с особыми нормами устной разговорной речи.

В этом предложении опущено сказуемое. Интересно разобрать структуру этого предложения несколько более подробно. В этом предложении имеется группа подлежащего, обстоятельственные обороты и косвенное дополнение to the jury. Один из главных членов предложения — сказуемое — опущен. Прежде всего необходимо отметить что здесь мы имеем опущение, а не отсутствие, и, следовательно, стилистический прием, а не норму. Причины, вызвавшие такого рода опущение, уже не могут быть идентичны тем причинам, которые вызывают отсутствие отдельных членов предложения в живой разговорной речи. Здесь опущение, хотя и основанное на типическом в разговорной речи, преследует цели осознанного воздействия на читателя. Иными словами, если отсутствие членов предложения в живой разговорной речи не имеет цели воздействия на читателя и слушателя, а лишь характеризует либо условия, в которых протекает общение, либо внутреннее состояние говорящего, то в данном случае, т. е. когда мы имеем дело со стилистическим приемом, выступает другое качество, а именно заранее намеченное и реализованное эмоциональное воздействие на читателя. Другой пример:

King stalked round them impatiently, but they took no note for the world was theirs. The earth and everything it held, and the beauties of the earth, the kind and the warm things.

(P. Abrahams.)

Здесь мы имеем дело со спорным случаем. Это и прямая речь героя и высказывание автора. Но даже в прямой речи героя здесь явно пробиваются черты литературно-книжной речи, поэтому опущение связки is может рассматриваться как стилистический прием, т. е. эллипсис. Такое опущение способствует значительно более эмфатическому выделению предикативной части сказуемого, уподобляя весь оборот приему обособления.

Особенно часто эллиптические обороты мы находим в поэтических произведениях. Здесь эллипсис не всегда является результатом стилистически оправданного, мотивированного применения. В ряде случаев эллиптический оборот вызван ритмико-мелодическими условиями стиха. Конечно, по своей природе такого рода опущения всегда значительно повышают эмоциональную напряженность вы-



сказывания. Так, например, в примере *Each kiss a heart-quake, — for a kiss's strength, I think, it must be reckoned by its length* (Byron.) опущение связки *is* возможно вызвано ритмико-мелодическими соображениями. Это подтверждается тем фактом, что в двух цитированных строках мы имеем два взаимно исключающих стилистических приема: эллипсис, с одной стороны, и антитеза эллипсиса — плеонастическое подлежащее *strength* и *it*. Таким образом, с одной стороны — • опущение для достижения сжатости высказывания, с другой — повторение, растягивающее высказывание.

### Умолчание

Другой особенностью живой разговорной речи, используемой как стилистический прием, является так называемое умолчание. В живой разговорной речи умолчание обычно является следствием сильного наплыва чувств, мешающего закончить речь, или иногда, — нежелания продолжать мысль. Например: *If you continue your intemperate way of living, in six months' time. ...* В данном случае умолчание является результатом нежелания продолжить мысль. Из придаточного предложения условия становится более или менее ясным, что должно быть высказано в главном предложении. Умолчание здесь смягчает силу приговора. С другой стороны, в таком предложении, как *You just*

*come home and I'll ...* сказанном рассерженным отцом

по телефону своему сыну, умолчание является результатом наплыва чувств, сильного возбуждения, которое мешает говорящему логически закончить мысль. Для говорящего самого мысль не совсем ясна. Но можно сказать, что основное содержание этого сильно эмоционально-окрашенного высказывания — угроза. В живой речи умолчание часто сопровождается жестом и мимикой. Кроме того интонация тоже в значительной степени раскрывает содержание той части высказывания, которое остается невысказанной. Ни мимика, ни интонация не могут быть изображены средствами письменной литературной речи. Да это и естественно. Само умолчание, как было указано выше, является характерной чертой устного типа речи, где лишь ситуация способна раскрыть содержание высказывания. Однако,

умолчание может выступить в качестве стилистического приема, сильно повышающего эмоциональную напряженность высказывания. Обычно умолчание проявляется в авторской речи и в стихах. Например:

And oh! if e'er I should forget, I swear — But that's impossible, and cannot be.

(Byron)

Характерно, что как стилистический прием, умолчание чаще всего употребляется после придаточных предложений условия. Это и понятно. Само условие бывает настолько ясным и четким с точки зрения возможностей его реализации, что нет необходимости его уточнять.

Умолчание не следует смешивать с теми случаями, когда, в реальных условиях общения двух лиц, речь одного из них оказывается незаконченной из-за того, что собеседник его перебивает. Так например:

*A* — I shall never

*B* — You always "shall never "

Умолчание не обязательно реализуется в сложноподчиненных предложениях. Конечно, придаточные условия создают наиболее благоприятную обстановку для использования этого стилистического приема, в особенности, когда сама формулировка подсказывает, хотя бы приближенно, содержание результирующей части. Но бывают такие формы умолчания, которые ничего не подсказывают. Раскрытие содержания возможно только при привлечении очень широкого контекста. Так одно стихотворение Шелли называется "То — ". Здесь умолчание может быть расшифровано только узким кругом людей, для которых содержание самого стихотворения подскажет адресат.

В разговорной английской речи обособилось фразеологическое сочетание *good intentions but*, построенное на умолчании, значение которого выявляется в противительной функции *but*. Таким образом, характерная черта живой разговорной речи — незаконченность высказывания — будучи типизированной, оседает в словарном составе языка в качестве фразеологической единицы, являющейся выразительным средством языка

## Несобственно-прямая речь

В стиле художественной речи существуют три типа передачи речи: прямая речь, косвенная речь и несобственно-прямая речь. Под термином несобственно-прямая речь объединяются две ее разновидности: косвенно-прямая речь и изображенная речь.

К компетенции стилистики относится только несобственно-прямая речь. Но поскольку этот стилистический прием имеет две разновидности, одна из которых является смешением прямой и косвенной речи, необходимо коротко остановиться на выяснении характерных особенностей этих двух форм речи.

### Прямая речь

Термин «прямая речь» возник в связи с передачей чужой речи. Фактически прямая речь есть цитирование. Отсюда этот термин перенесен в стиль художественной речи, где он применяется в целях разграничения речи автора от речи персонажа. Поэтому прямая речь обычно выделяется кавычками. Например:

"You want your money back, I suppose," said George, with a sneer. "Of course I do — I always did, didn't I," says Dobbin.

(W. M. Thackeray.)

Как видно из этого примера, прямая речь вводится авторскими ремарками, по-разному оформляемыми.<sup>1</sup>

В прямой речи обычно типизируются характерные особенности устного типа речи. В прямой речи больше всего находит свое выражение литературно-художественный прием, который носит название речевой характеристики. Прямая речь, таким образом, отражает индивидуальные черты, свойственные тому или иному персонажу при использовании общенародного языка. Поэтому в прямой речи героев больше всего появляются всякого рода отклонения от норм литературного языка. Здесь встречаются и профессионализмы, и диалектизмы, и неправильности словоупотребления и синтаксической организации речи.

---

<sup>1</sup> Интересно попутно отметить различные формы времени глагола to say в авторских ремарках.

В художественном произведении в прямой речи, если она преследует цели речевой характеристики героев, можно найти и способы графического изображения неправильностей фонетического характера, типичных для того или иного персонажа. Например:

"Ain't we been try in' to get work?" He clutched at Blessy's arm. "Peelin' spuds, — hustlin' the white sheets..."

"Ah don't know," he replied. "A good tahrn, ah reckon."

(A. Maltz.)

В прямой речи, как речи письменно оформленной, огромную роль играют способы интерпретации интонации высказывания. Здесь на помощь приходит графическое оформление. В художественных произведениях автор пользуется разнообразным ассортиментом графических средств для передачи прямой речи. Мы находим здесь и курсив, и жирный шрифт, и разрядку, и другие типографские шрифты, а также кавычки, тире, многоточие, восклицательный знак и другие знаки. Все это служит целям интонационного оформления высказывания.

Наряду с графическими средствами имеются также и лексические способы, содействующие восполнению разрыва между живой и письменной речью. Так, интонация прямой речи нередко подсказывается значением вводящего глагола, а также наречиями в функции обстоятельства образа действия к вводящему глаголу. Например: shout, cry, yell, gasp, babble, chuckle, murmur, sigh, call, exclaim, beg, implore, comfort, assure, protest, object, command, admit, query, explain и т. д.; eagerly, gaily, heartily, gently, testily, uneasily, cheerfully, shrewdly и др.

Правильному толкованию интонационного рисунка предложения и всего высказывания в целом в значительной степени помогает авторский текст, который обычно предшествует прямой речи (иногда — заключает ее). В драматургических произведениях этот авторский текст выступает в качестве ремарок. Например:

Undershaft (*scandalised*): My dear!

Barbara (*with intense conviction*): I will never forgive you that. Stephen (*embarrassed*): Mother —

L o m a x (*to Undershaft, strongly — remonstrant*): Your own daughter, you know. (B. Shaw. *Major Barbara*.)

И, несмотря на многообразие приемов, способствующих правильной интерпретации интонационного рисунка прямой речи, все же, поскольку она остается напечатанной, существуют различные способы толкования тех оттенков значения, которые придаются основному содержанию высказывания средствами интонационного оформления. Именно на этом и строится в значительной степени работа режиссера и актеров в раскрытии образов драматургического произведения.

Прямая речь, т. е. собственно высказывание персонажей литературного произведения, может быть не воспроизведена, а передана. Для такой передачи существует косвенная речь.

### Косвенная речь

Косвенная речь — это прежде всего речь авторская и, следовательно, она противопоставлена прямой речи. Поэтому в этом способе передачи прямой речи часто происходит замена слов, выражений, синтаксического рисунка предложения. Та эмоциональность, которая в прямой речи иногда выражена графическими средствами, в косвенной речи получает лексическое оформление, т. е. объясняется обстоятельствами, определительными и другими оборотами.

Часто косвенная речь является лишь передачей краткого содержания прямой речи и поэтому может носить характерные черты, типичные для авторского слога. Так например:

Marshall asked the crowd to disperse and urged responsible diggers to prevent any disturbance which would prolong the tragic farce of the rush for which the publication of inaccurate information was chiefly responsible. (C. S. Pritchard. *The Roaring Nineties.*)

Косвенная речь здесь введена глаголами *ask* и *urge*. Если представить себе прямую речь Маршалла, обращенную к золотоискателям, то вряд ли в этой прямой речи найдут себе место какие бы то ни было слова из только что приведенного отрывка, за исключением, может быть, *rush* и *disturbance*. Здесь автор передает слова Маршалла, фактически интерпретируя содержание высказывания. Никаких указаний на характер, особенности, живые интонации речи в этом отрывке не содержится. Поэтому приведенный

пример может вообще рассматриваться как крайний случай косвенной речи, иначе называемой просто авторским описанием.

### Несобственно-прямая речь

В научной лингвистической литературе термин «несобственно-прямая речь» применяется и к своеобразным способам передачи чужой речи, отличающимся от косвенной речи, и к авторскому изображению чувств, переживаний и мыслей персонажей. Изображение внутреннего состояния героя, его мыслей, чувств и переживаний представляет собой совершенно особое явление, которое не следует в силу его специфических особенностей смешивать с произнесенной речью и способами передачи произнесенной речи. Поэтому в несобственно-прямой речи выделяется косвенно-прямая речь, как один из способов передачи произнесенной, реально звучащей речи, и изображенная речь, которая служит способом художественного изображения внутреннего состояния героя, но не является формой передачи речи персонажа.

Проблема несобственно-прямой речи в зарубежной лингвистической литературе мало разработана. В немецкой лингвистической литературе она называется *erlebte Rede*, *uneigentliche Rede* (Лерх и др.), в английской *reported speech*, *represented speech* (Jespersen), *semi-indirect speech* (Kruisinga), *independent form of indirect discourse* (Curme). Во французской литературе употребляется термин *le style indirect libre* (Балли и др.).

### Косвенно-прямая речь

В английской художественной литературе в последнее время развился особый прием передачи чужой речи, занимающий переходное положение от косвенной к прямой речи. Характерные черты и той и другой речи в нем настолько перемешаны, что разграничить их можно только после тщательного лингвистического анализа каждого компонента высказывания. Важно здесь то, что передается реально звучащая речь, т. е. речь ранее произнесенная. Такую смешанную форму передачи чужой речи мы будем называть косвенно-прямой речью.

Интересный пример можно привести из романа Голсуорси "The Man of Property", где прямая речь персонажа, косвенно-прямая речь и косвенная речь переплетаются в одном связном авторском повествовании, передающем диалог между двумя персонажами:

Old Jolyon was on the alert at once. Wasn't the "man of property" going to live in his new house, then? He never alluded to Soames now but under this title.

"No" — June said — "he was not; she knew that he was not!"

How did she know?

She could not tell him, but she knew. She knew nearly for certain.

It was most unlikely; circumstances had changed!

Предложение, которое начинается словами Wasn't the "man of property" представляет собой косвенно-прямую речь. От прямой речи здесь инвертированный порядок слов, сокращение wasn't и обособленное наречие then. От косвенной речи здесь сдвиг временных форм глагола — прошедшее вместо настоящего. Вопрос, заданный персонажем, как бы проходит через уста автора и получает легкий оттенок передачи вопроса. После этого идет авторская речь: He never alluded. . ., за которой следует прямая речь: "No" — оформленная вводящим глаголом to say в прошедшем времени и выделенная кавычками "No", June said, и далее, хотя и выделенная кавычками, речь Джун дается в косвенно-прямой речи. Глагол стоит в прошедшем времени, согласуясь с временным планом, соответствующим авторскому повествованию, которое выдерживается с самого начала отрывка. Это поддерживается и местоимением в третьем лице, относящимся к персонажу, прямая речь которого может быть использована только в косвенной речи, т. е. в речи автора, передающего диалог. Здесь особо интересен прием использования косвенно-прямой речи, графически оформленной как прямая речь (кавычки, тире и т. д.). Приведем еще примеры косвенно-прямой речи:

Was over head and ears in love with her, Sir, and that it would be a good match on both sides.

Mr. Toodle, enlightened, shook his head, and said he had *heard* it said and, for his own part, he did think, as Mr. Dombey was a difficult subject. (Ch. Dickens)

Сближение косвенной и прямой речи в этих примерах осуществляется путем вкрапления отдельных слов, харак-



терных для персонажа (например, слово *heard* во втором примере) или изображением процесса речи (слово *Sir* в первом примере).

В некоторых случаях косвенно-прямая речь занимает положение прямой речи, т. е. она вводится авторским текстом и заканчивается соответствующим авторским замечанием, например:

Aunt Juley spoke again Dear Soames was looking so well, hardly a day older than he did when dear Ann died, and they were all there together, dear Jolyon, and dear Swithin, and dear Roger. She paused and caught the tear which had climbed the pout on her right cheek. (J. Galsworthy.)

Косвенно-прямая речь введена предложением *Aunt Juley spoke again* и закончена предложением *She paused ...* Сама косвенно-прямая речь реализуется введением слова *dear*, его повтором, бессоюзием (*so well, hardly a day. . .*), многосоюзием (*and*) и другими средствами изображения прямой речи.

Особенностью синтаксиса английского языка вообще, как известно, является возможность опущения союзов, связывающих главное предложение с придаточными. Это явление особенно часто встречается при передаче сообщения косвенной речью. Именно это обстоятельство особенно сближает нормы прямой и косвенной речи в английском языке и обогащает художественно-стилистические приемы различных способов изложения чужой мысли. Переходы от одного вида к другому виду речи здесь не только облегчаются, но грани между ними в значительной степени стираются.

Косвенно-прямая речь нашла своеобразное применение в литературе XVIII века. В романе Филдинга "History of Tom Jones the Findling" этот прием оформляется по графическим нормам прямой речи, т. е. кавычками. Однако по содержанию и лингвистическим чертам, это косвенная речь, т. е. речь автора. Это объясняется общими нормами стиля художественной речи этого периода, в соответствии с которыми резкие различия между письменным и устным типами речи сглаживались. Например:

When dinner was over, and the servants departed, Mr. Allworthy began to harangue. He set forth, in a long speech, the many iniquities of which Jones had been guilty, particularly those which this day has

brought to light; and concluded by telling him, "That unless he could clear himself of the charge, he was resolved to banish him from his sight **for** ever."

Ответ персонажа, к которому была обращена эта речь, передан точно таким образом: сначала косвенная речь, т. е. авторская передача содержания высказывания, а затем цитирование в косвенной речи части этого высказывания:

His heart was, besides, almost broken already; and his spirits were so sunk, that he could say nothing for himself; but acknowledge the whole, and, like a criminal in despair, threw himself upon mercy; concluding, "that though he must own himself guilty of many follies and inadvertencies, he hoped he had done nothing to deserve what would be to him the greatest punishment in the world."

Ответ мистера Олворси тоже строится по этому образцу:

Allworthy answered, "That he had forgiven him too often already, in compassion to his youth, and in hopes of his amendment: that he now found he was an abandoned reprobate, and such as it would be criminal in any one to support and encourage " "Nay," said Mr. All-worthy to him, "your audacious attempt to steal away the young lady, calls upon me to justify my own character in punishing you."

И далее следует длинная речь мистера Олворси, ничем не отличающаяся ни в лексическом, ни в синтаксическом отношении от косвенной речи. Интересно, что кавычки объединяют как форму косвенно-прямой речи, так и прямой речи, причем косвенно-прямая речь всегда начинается с союза That, который пишется с заглавной буквы.

Таким образом грани между косвенной речью, косвенно-прямой речью и прямой речью в языке Филдинга (как и в языке других писателей этого периода) весьма нечетки. В некоторых случаях лишь кавычки служат средством разграничения косвенной речи от косвенно-прямой речи. Объяснение этому можно найти в истории развития литературного английского языка.

Как будет показано ниже, в XVIII веке нормы стиля художественной речи не допускают использования характерных особенностей устного типа речи с его живой интонацией, эллиптическими оборотами, фрагментарностью, бессоюзием и другими типичными чертами. Достаточно для примера взять любой отрывок из художественного произведения XVIII века, в котором передается прямая речь персонажа, чтобы убедиться, что разница между нормами уст-

ной и письменной речи в них отсутствует. Устная речь обычно подгонялась под нормы письменной речи. Поэтому и различие между косвенной и прямой речью стиралось в стиле художественной речи. Поставленная в кавычки косвенная речь, если изменить морфологический аспект высказывания, может стать прямой. Чем больше писатели начинали использовать особенности живой разговорной речи в языке художественных произведений, тем более благоприятные условия создавались для введения косвенно-прямой речи.

В современной английской художественной прозе этот прием получил большое распространение. Виды косвенно-прямой речи множатся и получают различные формы. У некоторых писателей диалоги в виде косвенно-прямой речи преобладают над обычной формой диалога. Особенно часто этим приемом пользуется Т. Драйзер, причем, характерной индивидуальной манерой этого писателя является передача диалога в краткой, лаконичной форме, в которой, однако, неизбежно появляются авторские слова. Вот несколько примеров из "An American Tragedy" Драйзера:

Could he bring a reference from where he now was? He could. In consequence he was quick to suggest a walk ... Didn't Clyde want to go?

She must be back in Kansas city again. He could have sworn to it. He had seen her near Eleventh and Baltimore, or thought he had. Had his mother heard anything from her?

В косвенно-прямой речи авторский план повествования реализуется не только морфологическими (главным образом временными формами глагола и местоимением 3-го лица), но и лексическими средствами: пояснительными словами и оборотами.

В последнее время прием косвенно-прямой речи начал проникать и в газетный стиль речи. Однако функция этого стилистического приема в газетных сообщениях отличается от его функции в стиле художественной речи. В последнем он имеет образно-эмоциональную функцию, в газетных сообщениях он применяется для передачи чужой речи в наиболее краткой форме. Здесь можно избежать вводных слов, кавычек: можно слегка сократить высказывание. Следующий пример из сообщения газеты Daily Worker

под заголовком "Eden to Defy MPs on Hanging" может служить иллюстрацией косвенно-прямого вопроса в газетном стиле:

Mr. Silverman, his Parliamentary language scarcely concealing his bitter disappointment, accused the Government of breaking its pledge and of violating constitutional proprieties.

Was the Government basing its policy, not on the considered judgment of the House of Commons, but on the considered judgment of the House of Lords?

Would it not be a grave breach of constitutional duty not to give the House a reasonable opportunity of exercising its rights under the Parliament Act?

"Wait for the terms of the Bill," was Eden's reply.

Только временной сдвиг глаголов и отсутствие кавычек свидетельствуют о косвенной речи. Порядок слов и, очевидно, вся фразеология оформлена соответственно прямой речи М-ра Сильвермана.

Таким образом, и этот прием вышел за рамки одного стиля речи.

### Изображенная речь

В последнее время в английской художественной литературе получил распространение прием авторского изображения чужих мыслей и чувств, который мы будем называть изображенной речью<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> На своеобразный языковой прием передачи внутреннего состояния героя обратил внимание Н. Г. Чернышевский. В его статье под заглавием «Детство и отрочество. Военные рассказы. Сочинение графа Л. Н. Толстого, СПб, 1856 г.», Чернышевский пишет: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и спять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем рефлексией о настоящем». (Чернышевский Н. Г. Литературно-критические статьи, Гос. изд. худ. лит-ры, М, 1939, стр 246 — 247)

Оценивая индивидуально-творческую манеру Л. Н. Толстого в описании психического состояния героев, Чернышевский пишет, что «... та сторона таланта графа Толстого, которая дает ему возможность уловлять эти психические монологи, составляет в

В изображенной речи, так же как и в косвенно-прямой речи реализуются два плана изложения: авторский план и план персонажа. Например:

Anette! Ah! but between him and Anette was the need for that wretched divorce suit! and howl

"A man can always work these things, if he'll take it on himself," Jolyon had said.

But why should he take the scandal on himself with his whole career as a pillar of the law at stake? It was not fair! It was quixotic!

(J.Galsworthy.)

В этом отрывке можно найти и передачу мыслей Сомса Форсайта, и прямую речь, и элементы авторской речи. Изображенная речь начинает этот отрывок, далее следует прямая речь, введенная авторским *Jolyon had said ...* и после этого снова изображенная речь, передающая мысли Сомса.

В изображенной речи находят свое типизированное, обобщенное выражение характерные черты внутренней речи. Как известно, внутренняя речь выполняет лишь одну функцию языка: реализацию мысли. Она не имеет коммуникативной функции. Внутренняя речь — категория не лингвистики, а психологии. Превращаясь в изображенную речь, внутренняя речь становится категорией языкознания (стилистики). Изображенная речь, типизируя характерные черты внутренней речи, приобретает функцию коммуникации. Передавая мысли и чувства, она фактически является и авторской интерпретацией этих мыслей. Однако, так тесно переплетены эти два плана повествования, что отделить один от другого почти не представляется возможным. Они являются органически спаянными в новом качестве.

Авторский план обычно оформляется за счет морфологических особенностей: повествование ведется в третьем

---

его таланте особенную, только ему свойственную силу» (там же, стр. 249).

Как видно из приведенных цитат, Чернышевский подмечает нечто новое в творческой манере Толстого. Это те характерные черты, которые в дальнейшем определяют сущность приема изображенной речи. Здесь «уловление драматических переходов одного чувства в другое, и анализ «психического возникновения мыслей», и желание передать «полумечтательные, полурефлексивные сцепления понятий и чувств, которые растут, движутся, изменяются перед нашими глазами».

лице, глагол обычно стоит в прошедшем времени; план героя реализуется обычно синтаксическими средствами языка: инвертированным порядком слов в вопросительных предложениях, фрагментарностью высказывания, наличием эмоциональной окрашенности высказывания, обычно выражаемой графическими средствами, умолчанием, присоединительными конструкциями, обособлением и другими особенностями прямой речи.

Изображенная речь по сравнению с косвенно-прямой речью значительно более фрагментарна, непоследовательна, обрывиста. Она всегда более эмоциональна, хотя бы потому, что выражает чувства и переживания героя. Косвенно-прямая речь, изображая действительную речь, всегда более логически оформлена. Изображенная речь, рисуя невысказанные мысли и чувства, может со значительно большей свободой обращаться с логическим построением высказывания. Например,

An idea had occurred to Soames. His cousin Jolyon was Irene's trustee, the first step would be to go down and see him at Robin Hill. Robin Hill! The odd — the very odd feeling those words brought back. Robin Hill — the house Bosinney had built for him and Irene — the house they had never lived in — the fatal house! And Jolyon lived there now! H'm! (J. Galsworthy.)

В этом отрывке интересно проследить постепенный переход от авторского повествования к изображенной речи и дальше — переход изображенной речи в прямую речь персонажа. Все эти переходы сделаны едва заметно. Никаких вводящих авторских слов, сигнализирующих о переходе от одного типа передачи мысли и чувств героя к другому, в отрывке нет. И тем не менее крайние случаи совершенно ясно очерчены. Первое и второе предложения являются авторским повествованием. Однако, уже в конце второго предложения повтор Robin Hill реализует переход к изображенной речи. Дальше начинается изображенная речь. Автор излагает мысли и чувства героя — Сомса. Появляется эмоциональный повтор, восклицательные предложения, оценочные слова — the fatal house — все это характеризует план героя. С другой стороны, временная форма глаголов had built, brought; had never lived — lived there now, а также местоимение третьего лица him передают авторский план повествования. Наконец, по-



следнее предложение, выраженное одним междометием *Н'm*, можно рассматривать как произнесенное вслух слово междометия, т. е. прямую или косвенно-прямую речь.

Косвенно-прямая речь допускает такого рода отклонения от нормы косвенной речи, которые приближают ее к прямой. Иными словами можно сказать, что косвенно-прямая речь есть прием приближения косвенной речи к прямой в авторском повествовании. Изображенная же речь есть способ образно-эстетической трансформации психологического явления, известного под названием внутренней речи. Она служит для передачи мыслей и чувств героя в форме, доступной для внешнего восприятия.

Наибольшее развитие эти приемы получили в произведениях писателей XIX-XX вв. Теккерея, Диккенс, Бронте, Остин, Голсуорси, Джек Лондон и многие другие классики английской и американской литературы по-разному используют несобственно-прямую речь. Косвенно-прямая речь и изображенная речь имеют свои закономерности. Так, например, косвенно-прямая речь почти всегда вводится, т. е. ей большей частью предшествуют слова и выражения, указывающие на то, что речь была произнесена. Косвенно-прямая речь в XVIII веке еще сохраняет синтаксические особенности косвенной речи, хотя и оформляется как прямая; в последующие периоды развития приемов несобственно-прямой речи косвенно-прямая речь оформляется как косвенная, но имеет морфологические, лексические и синтаксические черты прямой речи.

Изображенная речь может быть введена автором специальными словами и оборотами; она может и незаметно появляться в авторском повествовании. Иногда изображенная речь вклинивается в авторское повествование в середине высказывания, иногда даже в середине предложения. Она может начинать отрывок; она может завершать авторское описание.

Изображенная речь обычно вводится глаголами, выражающими мысли, чувства, настроения: *feel, think, wonder* и др. Например:

As he slogged through the baking streets *he thought of Christine*. What was she doing? Was she thinking of him, perhaps, a little? And



what of the future, her prospects, their chance of happiness together (Cronin, *The Citadel*.) Или "Why weren't things going well between them?" he *wondered*. (A. Maltz. *Selected Stories*)

Изображенная речь введена, соответственно, глаголами to think, to wonder.

В нижеследующем отрывке изображенная речь представлена в виде вопроса и введена оборотом he was asking himself:

Over and over he was asking himself: would she receive him? Would she recognise him? What should he say to her?

(A St. John Adcock, *The Last Chapter*.)

Каждый писатель имеет свою индивидуально-художественную манеру использования несобственно-прямой речи. По-разному используются и способы ее введения в авторское повествование.<sup>1</sup> Для Голсуорси, например, характерны едва уловимые переходы от авторского повествования к косвенно-прямой и изображенной речи. Для Драйзера, с другой стороны, характерны вводящие слова и обороты. Например: Clyde began to understand that . . . , переходящее далее в изображенную речь. Или — He had told himself . . . Иногда, правда, Драйзер использует и другие приемы введения изображенной речи. Так например, в нижеприведенном отрывке эмоциональное состояние героя произведения, усиленное и подчеркнутое повторением наречия so создает соответствующие условия для перехода к изображенной речи. Эмоциональное состояние героя как бы вызывает поток мыслей, чувств, которые передаются автором без всяких вводных слов и оборотов.

And yet the world was so full of so many things to do — so many people were so happy and so successful. What was he to do? Which way to turn? What one thing to take up and master — something that would get him somewhere. He could not say. He did not know exactly. And these peculiar parents were in no way sufficiently equipped to advise him.

Несобственно-прямая речь с ее разновидностями является порождением стиля художественной речи. До послед-

---

<sup>1</sup> См. интересную статью Н.Ю. Шведовой «К вопросу об общенародном и индивидуальном в языке писателя». «Вопросы языкознания» № 2, 1952.

него времени сфера ее применения в литературном английском языке была ограничена стилем художественной речи. Однако, как указывалось выше, разновидность несобственно-прямой речи, косвенно-прямая речь уже начинает проникать и в другие стили, в частности в стиль газетных сообщений. Не исключена возможность и более широкого применения этого приема, т. е. использования его в других стилях английской литературной речи.

### Вопросы в повествовательном тексте

К числу стилистических приемов, основанных на своеобразном использовании особенностей устного типа речи, относится также и употребление вопросительных предложений в повествовательном тексте. Эти вопросы не следует смешивать с риторическими вопросами (см. раздел «Риторические вопросы»). Известно, что наиболее обычная ситуация для вопроса — это диалог, иными словами, вопросы обычно используются в живой, разговорной речи, в непосредственном общении. Заданный вопрос обычно требует ответа. Ответ ожидается от того лица, к которому обращен вопрос. Сам вопрос свидетельствует о том, что ответ для спрашивающего неизвестен.

Вопросительные предложения в повествовательном тексте существенно изменяют природу этого типа предложения.

Вопросительное предложение в монологической речи является средством привлечения внимания читателя или слушателя к утверждению, которое следует за вопросом. Иными словами такие предложения — средство придания высказыванию эмфатического оттенка. Приведем несколько примеров из поэмы Байрона "Don Juan":

For what is left the poet here? For Greeks a blush -for  
Greece a tear. He wishes for "a boat" to sail the deeps — Of ocean? —  
No,  
of air;  
And starting, she awoke, and what to view? Oh, Powers of Heaven. What  
dark eye meets she there? 't is — 't is her  
father's — fix'd upon the pair.  
He was "free to confess" — (whence comes this phrase? Is't English? — 't is  
only parliamentary).

Из анализа приведенных выше примеров видно, что не все они одинаковы по выполняемой ими функции. Так

вопрос во втором примере употреблен лишь для того, чтобы создать каламбур. В следующем примере вопросительное предложение использовано, чтобы подчеркнуть смятение героини. Последний пример в значительной степени имитирует обычный диалог. Здесь как бы воспроизводится разговор поэта с читателем (недоуменный вопрос читателя и разъяснения автора).

Совершенно другой характер имеет вопросительное предложение в рассказе Диккенса "A Christmas Carol":

Scrooge knew he was dead? Of course he did. How could it be otherwise? Scrooge and he were partners for I don't know how many years.

Подобное использование вопросительного предложения создает впечатление будто вопрос задан читателем. Автор повторяет заданный вопрос и дает на него ответ.

Вопросительное предложение в вышеприведенном примере создает особую манеру повествования, известную в английской стилистике под названием "familiar style" (как бы дружеской беседы писателя с читателем). Поэтому само вопросительное предложение в этом тексте построено по нормам устного типа речи, т. е. вместо инвертированного использован прямой порядок слов.

Вопросительные предложения часто употребляются в ораторской речи с той же функцией эмфазы. Иногда такие вопросы остаются без ответа. От этого они не становятся риторическими вопросами, сущность которых заключается в том, что они вообще не вопросы, а утверждения, оформленные в синтаксической форме вопросительного предложения. Те вопросы, о которых сейчас идет речь, действительно вопросы, и если иногда остаются без ответа, то потому, что оратор, писатель заставляют свою аудиторию ответить на поставленный вопрос. Таковы, например, вопросы из речи Преслея, одного из персонажей романа Норриса "Octopus":

How long must it go on? How long must we- suffer? Where is the end? What is the end?

Вопросительные предложения, на которые не даются ответы, часто следуют один за другим.

«Специфика вопросительных предложений, пишет проф. П. С. Попов, — как актов, характеризующих момент пе-

рехода от того, что мы знаем, к тому, чего мы еще не знаем, отражается во взаимной связи вопроса с ответом. Вопросительное предложение связано с предложением, представляющим собой ответ, гораздо более тесно, чем даже вывод из двух посылок (суждений), ибо две посылки имеют сами по себе смысл; смысл же вопросительных предложений только в том, чтобы искать, т. е. в конечном счете добиваться ответа. В связи с этим высказывания в форме вопроса в диалоге гораздо больше сближают участников беседы, чем обмен мнений в порядке высказываний-суждений. Поэтому мы говорим, что вопрос всегда обращается к кому-нибудь и более насыщен моментами эмоциональ-

### **3. СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВОПРОСИТЕЛЬНОЙ И ОТРИЦАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ ПРЕДЛОЖЕНИЯ**

В системе синтаксических стилистических средств английского языка имеются два приема, основанные на том, что их синтаксическая форма не соответствует их логическому содержанию.

Эти два приема носят названия: а) риторического вопроса и б) литоты. В риторическом вопросе синтаксическая форма вопросительного предложения использована для утверждения. В литоте форма отрицания служит для утверждения.

Риторический вопрос имеет целью усиление эмоциональной окраски высказывания; цель литоты уменьшить силу эмоциональной окраски или ослабить силу положительного признака.

Разберем каждый из этих стилистических приемов отдельно.

#### **Риторический вопрос**

Риторический вопрос, это особый стилистический прием, сущность которого заключается в переосмыслении грамматического значения вопросительной формы. Иными сло-

---

<sup>1</sup> Попов П. С. Суждение и предложение. Сб. «Вопросы синтаксиса современного русского языка». Учпедгиз, М., 1950, стр. 20.

вами, предложение, которое по своему содержанию является утверждением, облечено в вопросительную форму. Например: Are these the remedies for a starving and desperate populace? (Byron.)

Известно, что вопрос всегда больше нагружен эмоционально, чем утверждение или отрицание. Таким образом, естественно, что утверждение, будучи облечено в вопросительную форму, становится более эмоционально окрашенным, более эмфатичным, и поэтому оно полнее раскрывает отношение говорящего к предмету мысли.

«... искусственное превращение утверждения в вопрос, вопрос риторический, — пишет по этому поводу П. С. Попов, — имеет целью присоединять эмоциональный момент к категорическому суждению, холодному по своей природе».<sup>1</sup>

И дальше «...риторический вопрос равносителен категорическому суждению плюс восклицание».<sup>2</sup>

В английском языке риторические вопросы часто представлены сложноподчиненными предложениями. Например:

Is there not blood enough upon your penal code, that more must  
be poured forth to ascend to Haven and testify against you? (Byron.)  
Who is here so vile that will not love his country?(Shakespeare.)

В английском языке восклицательные предложения иногда имеют ту же синтаксическую форму, что и вопросительные предложения. Поэтому некоторые риторические вопросы нельзя отличить от восклицательных предложений. Так, вышеприведенный пример: Are these the remedies for a starving and desperate populace? (Byron.) можно с равным основанием считать и риторическим вопросом и восклицательным предложением.

Когда риторический вопрос имеет форму сложноподчиненного предложения, суждение заключено в главном предложении. Например:

Shall the sons of Chimari, who never forgive the fault of a friend, bid an enemy live? (Byron.)

---

<sup>1</sup> Попов П. С. Суждение и предложение. Сб. «Вопросы синтаксиса современного русского языка». Учпедгиз, М., 1950, стр, 20. <sup>2</sup> Там же, стр. 22.

Все это предложение становится риторическим вопросом только в связи с придаточным определительным. Без этого придаточного определительного предложения риторического вопроса нет, поскольку в этом вопросе ничего не утверждается. Само же утверждение подсказывается той характеристикой подлежащего, которая выражена в определительном предложении и исключает всякое сомнение относительно природы рассматриваемого предложения. Мысль, выраженная этим предложением, фактически следующая: *The sons of Chimari will never bid an enemy live.*

В таких сложноподчиненных предложениях обязательно необходимо условие, которое превращает обычный вопрос в риторический, иными словами, вопросительное предложение в эмоционально-утвердительно-ое.

Но риторические вопросы могут быть реализованы и в структуре простого предложения. В этом случае чаще всего употребляются вопросительно-отрицательные предложения. Так в примерах:

*Did not the Italian Musico Cazzani. Sing at my heart six month at least in vain? и*  
(Byron.)

*Have I not had to wrestle with my lot? Have I not suffered things to be forgiven?*

(Byron.)

в которых риторические вопросы выявляются в составе целого высказывания благодаря намекам, ссылкам на предшествующие факты из жизни героев.

Риторические вопросы чаще всего используются в устной разновидности публицистического стиля — ораторской речи и в стилях художественной речи (особенно поэзии).

Частое употребление риторических вопросов в ораторской речи связано с тем, что риторический вопрос все же не теряет признаков вопроса. Можно сказать, что в риторическом вопросе реализуются два синтаксических значения одновременно: значение вопроса и значение утверждения. Так же, как и в метафоре мы имеем здесь отношение двух значений. В метафоре отношение двух типов лексических значений, в риторическом вопросе — синтаксических значений,

Характеристика риторического вопроса будет неполной, если не сказать несколько слов об интонации. Интонация зависит от содержания высказывания. Однако интонация вопроса непосредственно зависит от формы предложения. Она подчиняется тем общим законам интонационного оформления высказывания, которые предопределяются типами предложений в английском языке. Поэтому в риторическом вопросе, несмотря на содержание высказывания, интонация остается вопросительной, там где форма вопроса требует такой интонации.

### Литота

Мы уже говорили, что литота обычно используется для ослабления положительного признака понятия. Так вместо *It is good* появляется *It is not bad*; вместо *He is a brave man* употребляется *He is no coward*. Из этих синонимичных средств выражения мысли конструкции с отрицательной частицей *not* явно ощущаются как сознательное преуменьшение. Сила выразительности этого стилистического приема заключается главным образом в том, что это сознательное преуменьшение понятно участникам коммуникации.

Литота есть способ утверждения положительного признака. Поэтому в ее составе нередко появляется слово, выражающее понятие, признаки которого могут быть охарактеризованы как отрицательные. Ведь для того, чтобы получить положительный признак через отрицание, надо отрицать отрицательный признак.

Отрицание в литоте нельзя рассматривать как простое снятие признака, заключенного в отрицаемом понятии. Здесь происходит столь тесное слияние отрицательной частицы и последующего слова, что оба эти элемента становятся неотделимыми друг от друга. Они образуют новое смысловое единство.

Степень утверждения положительного признака в литотах зависит от значения отрицаемого слова и от структуры отрицания. Рассмотрим следующие литоты:

And when Glyde was introduced to her, she beamed upon him in a melting and sensuous way which troubled him *not a little*.

(Dreiser,)



Soames, with his set lips and his squared chin was *not unlike* a bulldog (Galsworthy.)

Sissy Jupe had *not an easy time* of it, between Mr. M'Choakum- child and Mrs. Gradgrind, and was *not without strong impulses*, in the first months of her probation, to run away. It hailed facts all day long so very hard, and life in general was opened to her as such a closely — ruled ciphering book, that assuredly she would have run away, but for only one restraint. " (Dickens.)

Сочетания *not a little*, *not unlike*, *not without* (в русском языке — не без....) становятся в известной степени фразеологическими сочетаниями, т. е. они становятся синонимическими средствами выражения. Однако нельзя поставить знака равенства между *not an easy time* и *difficult time*, или между *not a little* и *very much*. Литота не только преуменьшает признак, но и иначе эмоционально окрашивает высказывание.

На литоте можно проследить интересные пути взаимодействия формы и содержания. Отрицательная форма оказывается небезразличной к выражаемому содержанию. Она воздействует на это содержание, видоизменяя его. В примере, где имеется литота *not without strong impulses*, значение отрицательной конструкции можно по-разному толковать. Основное содержание мысли заключается в утверждении, что у героини появлялось «сильное желание убежать». Однако, это основное содержание расцветивается дополнительными оттенками, иногда едва уловимыми и противоречивыми: а) это желание то появлялось, то исчезало, б) это желание ее не покидало и т. д.

В литоте возникает значение качества. Это значение всегда контрастно. Здесь сталкиваются два понятия положительное и отрицательное, например: *bad* и *good*; *little* и *much* и т. д., причем одно качество выражено в литоте, в ее знаменательной части, другое возникает через отрицание.

Такое контрастное сопоставление препятствует полному снятию выраженного в литоте качества через его отрицание.

Литота должна быть отнесена к фонетико-синтаксическим средствам. В ее оформлении немаловажную роль играет интонация. Отрицательная частица в литоте всегда находится под сильным ударением. Это само по себе спо-

собствует переосмыслению всей конструкции, так как в обычных отрицательных конструкциях неэмфатического характера отрицание не выделяется.

С литотой как фактом лингвистики нельзя смешивать отрицание логического характера. Приведем для иллюстрации сонет Шекспира:

My mistress' eyes are nothing like the sun;  
Coral is far more red than her lips' red;  
If snow be white, why then her breasts are dun;  
If hairs be wires, black wires grow on her head.  
I have seen roses damask'd, red and white,  
But no such roses see I in her cheeks;  
And in some perfumes is there more delight  
Than in the breath that from my mistress reeks.  
I love to hear her speak, yet well I know  
That music hath a far more pleasant sound:  
I grant I never saw a goddess go,  
My mistress, when she walks, treads on the ground;  
And yet, by heaven, I think my love as rare  
As any she belied with false compare.

(Shakespeare. *Sonnet CXXX.*)

Этот сонет построен на отрицании ряда положительных качеств возлюбленной, причем отрицание проводится на снятии привычных сравнений, в которых утверждается предельно высокая степень положительного признака (глаза как звезды; губы как кораллы; грудь белее снега; щеки — розы; дыхание — аромат духов; голос — музыка и т. д.).

В эпиграмматических строках выясняется, что все отрицательные предложения несут в себе похвалу. Однако в этом сонете нет литоты. Литота — средство языковое. В сонете же используются средства логические. Отрицание качеств, перечисленных в сонете, не несет в себе, подобно литоте, утверждение о наличии этих признаков; иными словами, отрицания остаются отрицаниями. В последних строках лишь делается умозаключение о том, что отсутствие данных качеств не уменьшает прелести возлюбленной. На этом примере особенно четко выступает различие между отрицанием, как приемом лингвистической стилистики и отрицанием, как фактом логики. Последнее, однако, тоже может использоваться в художественно-эстетической функции.

## Б. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ КОМПОЗИЦИИ ОТРЕЗКОВ ВЫСКАЗЫВАНИЯ

### Сложное синтаксическое целое

В составе высказывания имеются иногда значительно более сложные отрезки, чем предложение или два предложения, соединенные между собой.

Каковы же принципы выделения более крупных отрезков высказывания? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо в самых общих чертах определить само понятие высказывания. Под высказыванием мы будем понимать такой отрезок связной речи, который, кроме сообщения определенных фактов, отражения «кусочка действительности», одновременно выявляет личное, индивидуальное отношение говорящего (пишущего) к излагаемым фактам. Иногда целое высказывание представляет собой ряд предложений, по-разному соединенных друг с другом. Это могут быть предложения, соединенные между собой способом сочинения или способом подчинения, либо предложения, связанные между собой присоединением, либо, наконец, предложения, связанные между собой бессоюзно. Однако во всех этих случаях можно установить тесную смысловую связь между предложениями, какое-то целое, какую-то единицу коммуникации. Возьмем следующий пример:

But a day or two later the doctor was not feeling at all well. He had an internal malady that troubled him now and then, but he was used to it and disinclined to talk about it. When he had one of his attacks he only wanted to be left alone. His cabin was small and stuffy, so he settled himself on a long chair on deck and lay with his eyes closed. Miss Reid was walking up and down to get the half hour's exercise she took morning and evening. He thought that if he pretended to be asleep she would not disturb him. But when she had passed him half a dozen times she stopped in front of him and stood quite still. Though, he kept his eyes closed he knew that she was looking at him.

(S. Maugham. *Winter Cruise.*)

Это один абзац. В нем 8 самостоятельных предложений. Однако степень этой самостоятельности относительна. Первые три предложения, при внимательном анализе оказываются тесно связанными в смысловом отношении. Эта связь настолько очевидна, что, скажем, первое и второе

предложения могли бы быть соединены союзом because; связь здесь причинно-следственная. Третье предложение тоже оказывается связанным со вторым, так как предложение but he was used to it and disinclined to talk about it определяет причину, следствие которой выражено в третьем предложении. Оно могло бы, с равным основанием, быть соединенным с предыдущим предложением союзными словами that is why.

Таким образом все три предложения образуют тесное смысловое единство, хотя и никак не оформленное синтаксическими средствами связи. Однако интонационно эта связь должна быть выражена. При правильной интерпретации содержания этого отрывка, интонационное членение всего абзаца бесспорно определит эту связь. После первых трех предложений, представляющих собой единый ритмический ряд, будет сделана длительная пауза, тональность предложения следующего за этой паузой тоже будет отличаться от той, в которой оформлены три первые предложения. Со слов He thought that. . . начинается новое смысловое единство, поддержанное ритмико-мелодическими особенностями.

Такой крупный отрезок высказывания, состоящий из ряда предложений, которые представляют собой структурно-смысловое единство, поддержанное ритмико-интонационными факторами, называется сложным синтаксическим целым.

Сложное синтаксическое целое обычно является частью абзаца, но оно может и совпадать с абзацем как структурно, так и в смысловом отношении. С другой стороны, сложное синтаксическое целое может быть выражено в одном предложении. Так например, сентенции, парадоксы, пословицы могут внутри абзаца образовать самостоятельное синтаксическое целое. В качестве примера можно привести первые две фразы из эссе Оливера Голдсмита "National Prejudice":

The English seem as silent as the Japanese, yet vainer than the inhabitants of Siam. Upon my arrival I attributed that reserve to modesty, which I now find has its origin in pride.

Далее следует ряд предложений, развивающих мысли, высказанные в этих двух. Однако эти два предложения

совершенно самостоятельны и независимы в смысловом отношении от других предложений абзаца. Будучи изъяты из абзаца, они не теряют своей смысловой независимости. Особенно часты случаи совпадения сложного синтаксического целого и предложения в поэтических произведениях. Это понятно. Одной из характерных черт поэзии, как известно, является краткость, эпиграмматичность. Поэтому и сложные синтаксические целые в поэтических произведениях могут выражаться как в отдельных предложениях, если эти предложения представляют собой сентенции, так и в ряде предложений внутри одной строфы. Так например, в следующей строфе Байрона, первая строка, будучи сентенцией, выступает в качестве самостоятельной структурно-смысловой единицы:

History can only take things in the gross;  
But could we know them in detail, perchance  
In balancing the profit and the loss,  
War's merit it by no means might enhance,  
To waste so much gold for a little dross,  
As hath been done, mere conquest to advance.  
The drying up a single tear has more  
Of honest fame, than shedding seas of gore.

(Byron. *Don Juan*, C VIII, St. III)

Последние две строки, эпиграмматичные почти во всех строфах этой поэмы, также совпадают с понятием сложного синтаксического целого.

Вопрос и ответ представляют собой своеобразную форму синтаксического целого. Иногда в композиционном отношении сложное синтаксическое целое может объединить значительное количество строф поэтического произведения, в особенности, если на поставленный вопрос ответ дается не сразу. Так, в поэме Шелли "The Mask of Anarchy", вопрос: "What is Freedom" и ответ: "Then it is to feel revenge", обрамляют 10 строф в одно синтаксическое целое.

Таким образом, сложное синтаксическое целое представляет собой более крупный отрезок высказывания, чем предложение, и более мелкий отрезок, чем абзац. Единство смысловой структуры отрезка высказывания, если это единство не укладывается в предложении, в стиле художественной речи находит свое выражение в сложных синтаксических целых. Несколько таких сложных синтак-

сических целых могут образовать абзац. Однако абзац в стиле художественной речи не обладает таким единством содержания, каким он обладает в публицистических стилях и в стиле научной речи (см. ниже). Это понятно. Переход от одного сложного синтаксического целого к другому предполагает, хотя бы и небольшой, но все же разрыв смыслового единства. Если внутри абзаца имеются несколько таких сложных синтаксических целых, то естественно, что смысловая цельность абзаца нарушается.

В следующем абзаце несколько сложных синтаксических целых объединены в абзац:

After dinner they sat about and smoked. George took his chair over to the open window and looked down on the lights and movement of Piccadilly. The noise of the traffic was lulled by the height to a long continuous rumble. The placards of the evening papers along the railings beside the Ritz were sensational and bellicose. The party dropped the subject of a possible great war; after deciding that there wouldn't be one, there couldn't. George, who had great faith in Mr Bobbe's political acumen, glanced through his last article, and took great comfort from the fact that Bobbe said there wasn't going to be a war. It was all a scare, a stock market ramp... At that moment three or four people came in, more or less together, though they were in separate parties. One of them was a youngish man in immaculate evening dress. As he shook hands with his host, George heard him say rather excitedly.

Анализ этого абзаца из романа Олдингтона "Death of a Hero" может показать, насколько сложна композиция такого рода синтаксических единств. Не вызывает сомнения тот факт, что весь абзац имеет один смысловой стержень. В нем описывается беспокойство и неуверенность, охватившие английскую интеллигенцию в предвоенный период. Однако, внутри этого абзаца, вокруг этого основного смыслового стержня расположены отдельные части, которые представляют собой более или менее самостоятельные отрезки высказывания. Так, например, легко выделить группу предложений, начинающуюся словами *After dinner* и кончающуюся: *... and bellicose*. Этот отрезок высказывания является как бы фоном, на котором выступает более отчетливо мысль автора, изложенная им в двух последующих группах предложений, а именно, вторая группа от слов *The party dropped* до *... a stock-market ramp* и третья — от *At that moment ...* до *... rather excitedly*.

Художественно-творческий замысел автора раскрывается здесь именно в соотношении этих трех сложных синтаксических целых одного абзаца. Они связаны между собой органически: и сенсационно-воинственные лозунги, и плакаты на улицах Лондона, и убеждение, что войны не будет, что ее не может быть, подкрепленное таким «беспорным» аргументом, как статья м-ра Бобба.

Сложные синтаксические целые не всегда четко выделяются в составе абзаца, иными словами, смысловое единство этих более крупных отрезков высказывания не так легко обнаруживается. В некоторых произведениях художественной литературы, в связи с индивидуально-творческой манерой автора, одно сложное синтаксическое целое переходит в другое едва заметными смысловыми гранями и, только если сравнить начало абзаца и его конец, можно увидеть, что такой абзац не обладает смысловой целостностью, типичной для абзацев в других стилях речи.

Особенно разнообразны по своей структуре сложные синтаксические целые в поэтических произведениях. Возьмем для примера следующую строфу из стихотворения Шелли "The Cloud":

I bring fresh showers for the thirsting flowers,  
From the seas and the streams;  
I bear light shade for the leaves when laid  
In their noonday dreams.  
From my wings are shaken the dews that waken  
The sweet buds every one,  
When rocked to rest on their mother's breast,  
As she dances about the sun.  
I wield the flail of the lashing hail,  
And whiten the green plains under,  
And then again I dissolve it in rain,  
And laugh as I pass in thunder.

Здесь сложные синтаксические целые отделены друг от друга точками. Однако и внутри первого четверостишия, в отличие от второго и третьего, имеются два самостоятельных сложных синтаксических целых. Единство сложного синтаксического целого в композиции поэтической строфы обычно поддерживается единством образа, через который передается основная мысль.

Наиболее четко сложные синтаксические целые выделяются в сонете (см. ниже). Традиционная схема компо-



зиции этого вида поэтических произведений чаще всего предопределяет выделение трех сложных синтаксических целых: в октаве, секстете и в эпиграмматических строках.

### **Абзац**

Слово абзац представляет собой полиграфический термин. Абзацем, как известно, называют группу предложений, расположенных от красной строки до красной строки. Однако такое графическое изображение отрезка высказывания совершенно очевидно вытекает из логической структуры последнего. Композиционно-графическое оформление отрезка высказывания является лишь письменным изображением более общих принципов выделения.

Абзац может объединять и несколько высказываний, если они отвечают тем требованиям, которые являются характерными для такой сложной синтаксической композиционной единицы, какой является абзац.

Для того, чтобы ту или иную мысль сделать более ясной или более убедительной, или более детализированной, в процессе речи нам часто приходится приводить причины, обстоятельства, иллюстрации, доказательства и пр. Для этого нам приходится сравнивать или противопоставлять одну мысль другой, расширять содержание мысли путем анализа фактов с различных точек зрения, выражать ее различными синонимическими средствами. Иногда нам нужно привести в качестве аргумента мысль того или иного авторитета. Все это требует объединения самостоятельных предложений или сложных синтаксических целых в то, что на письме обозначается абзацем, т. е. в более крупную графическую единицу, представляющую собой более крупную логическую единицу сообщения.

Таким образом абзац становится композиционным приемом. Он обычно объединяет группу предложений, развертывающих какую-то данную мысль. Выделяя в речевом потоке отдельные отрезки речи, автор старается облегчить читателю процесс восприятия высказывания. Абзац является средством выделения отдельных мыслей, частей высказывания, в которых проявляется своеобразная авторская творческая манера объединения отдельных смысловых единиц в отдельные логические целые.

Как было указано выше, абзац в стиле художественной литературы подчиняется другим закономерностям, нежели абзац в научной прозе или в других стилях речи. С другой стороны, абзац в научной прозе характеризуется своими особенностями, отличными от абзаца в деловых документах. То же можно сказать и об абзацах в стиле газетных сообщений. Здесь абзацы подчиняются особым закономерностям, о которых речь будет идти ниже.

Однако, во всех стилях есть нечто общее для абзаца, и это общее есть логическая целостность высказывания, его единство.

Проанализированный нами выше абзац из романа Олдингтона, если его перевести в стиль научной прозы, должен был бы представлять собой три отдельных абзаца. Объединенные в один абзац, отдельные части высказывания становятся подчиненными друг другу и не обладают той выделенностью в составе речи, той самостоятельностью, которой они обладают как отдельные предложения. Следовательно, можно сделать вывод, что в приведенном выше абзаце основным содержанием или тем, что называется основной мыслью абзаца (*topical sentence*) является фраза, помещенная в середине абзаца, а именно, мысль о том, что войны не будет.

Абзацы, которые характеризуются четким логическим единством и логической последовательностью, наиболее часто встречаются в стилях научной прозы и деловых документов. Такие абзацы обычно имеют главную мысль (*topical sentence*), чаще всего расположенную в самом начале абзаца и представляющую собой как бы сжатое изложение основного содержания всего абзаца. Эту главную мысль образно называют «вывеской над абзацем». Действительно, она информирует читателя, о чем речь будет идти дальше. Некоторые абзацы эту основную мысль, расположенную в начале предложения, в синонимической форме повторяют в самом конце абзаца. Таким образом, абзац становится обрамленным основной мыслью, выраженной дважды. Это делается в целях усиления основной мысли.

Искусство составления абзацев, облегчающих понимание текста, нашло свое особенно яркое проявление в разно-

видности публицистического стиля, носящего название «эссе» (essay<sup>1</sup>). Интересна в этом отношении творческая манера известного эссеиста Дж. Маколея. Его своеобразная манера составления абзацев заключается в следующем: главная мысль абзаца обычно расположена в начале и представляет собой сложноподчиненное предложение. В придаточном предложении излагается то, что было сообщено в предыдущем абзаце, и таким образом, придаточное предложение служит связующим звеном между данным абзацем и предыдущим. Основная же мысль всего абзаца изложена в главном предложении. Эта основная мысль дальше подкрепляется примерами, доказательствами, снабжается иллюстрациями, цитатами, фактами и т. п. Например:

While Goldsmith was writing the *Deserted Village* and *She Stoops to Conquer*, he was employed in works of a very different kind, works from which he derived little reputation but much profit. He compiled for the use of schools a *History of Rome*, by which he made £ 300; a *History of England*, by which he made 600; a *History of Greece*, for which he received £ 250; a *Natural History*, for which the booksellers covenanted to pay him 800 guineas. These works he produced without any elaborate research, by merely selecting, abridging and translating into his own clear, pure, and flowing language what he found in books well known to the world, but too bulky or too dry for boys and girls. He committed some strange blunders; for he knew nothing with accuracy. Thus in his "*History of England*" he tells us that Nasehy is in Yorkshire; nor did he correct this mistake when the book was reprinted. He was nearly hoaxed into putting into the *History of Greece* an account of a battle between Alexander the Great and Montezuma. In his *Animated Nature* he relates, with faith and with perfect gravity, all the most absurd lies which he could find in book» of travels about gigantic Patagonians, monkeys that preach sermons, nightingales that repeat long conversations. "If he can tell a horse from a cow", said Johnson, "that is the extent of his knowledge of zoology." How little Goldsmith was qualified to write about the physical sciences is sufficiently proved by two anecdotes. He on one occasion denied that the sun is longer in the northern than in the southern sings. It was vain to cite the authority of Maupertuis, "Maupertuis!" he cried, "I understand those matters better than Maupertuis." On another occasion he, in defiance of the evidence of his own senses maintained obstinately, and even angrily, that he chewed his dinner by moving his upper jaw.

Yet, ignorant as Goldsmith was, few writers have done more to make the first steps in the laborious road to knowledge easy and pleasant .... (M a c a u l e y. *Oliver Goldsmith.*)

---

См. стр. 409 и далее.

И далее следуют предложения, развивающие мысль, изложенную в главном предложении. Придаточное уступительное предложение ... *yet ignorant as Goldsmith was* . . . подытоживает то, что было сказано в предыдущем абзаце и является связующим звеном между данным абзацем и предыдущим. Учитывая это своеобразие творческой манеры Маколея, можно догадаться о содержании того абзаца, который предшествовал первому абзацу в настоящем примере. Если придаточным предложением к главному предложению анализируемого абзаца является *while Goldsmith was writing "The Deserted Village" and "She Stoops to Conquer"*, то, естественно, что предыдущий абзац является сообщением о том, как, где и когда Голдсмит писал эти два произведения.

Интересно обратить внимание еще на одну особенность построения абзацев у Маколея. Основной мыслью абзаца, как нами было показано, является мысль о том, что Голдсмит получил много денег за компиляции, но подорвал свою репутацию. Сравнивая эти две мысли, естественно сделать заключение, что для Маколея, как критика-эссеиста, наиболее важно было указать на то, чем именно подорвал свою репутацию Голдсмит, а не на то, сколько именно он заработал. Действительно, сам анализ предложений, следующих за главным предложением, доказывает это. Заработку Голдсмита посвящено лишь одно предложение в составе этого длинного абзаца. Все остальные предложения представляют собой иллюстрацию другой мысли, изложенной в главном предложении.

Приведенный здесь анализ абзаца имеет целью лишь показать индивидуально-авторскую манеру композиции абзаца. Разнообразие абзацев почти безгранично. В. Н. Волошинов в своей книге «Марксизм и философия языка» пишет, что абзац — «это — как бы... *вошедший внутрь монологического высказывания диалог*. Установка на слушателя и читателя, учет его возможных реакций лежит в основе распада речи на части, в письменной форме обозначаемые как абзацы. Чем слабее эта установка на слушателя и учет его возможных реакций, тем более нерасчлененной, в смысле абзацев, будет наша речь».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка, изд 2-е, Л, 1930, стр. III.

Это очень хорошо сказано. Деление речи на абзацы в письменном типе речи — это учет возможностей читателя. Но одновременно с учетом возможностей читателя, легко воспринимающего отдельные части высказывания, в абзацах проявляется и стремление автора воздействовать на читателя в желаемом направлении. Задача здесь не только облегчить понимание, но и выделить те части, которые по тем или иным соображениям автора должны быть выделены.

В стиле художественного произведения абзац представляет собой соотношение логических и эмоциональных элементов. Эмоциональный элемент высказывания может потребовать выделения каждой части высказывания в отдельную графически оформленную единицу. В этом отношении интересно привести графику стихотворных строк Маяковского, в которых эмоциональное и ритмическое выделение ударных (опорных) элементов стиха потребовало особой графической структуры стихотворения (ступенчатости).

Эмоциональность, как известно, графически изображается разными шрифтами и знаками препинания: восклицательным знаком, многоточием, тире и др. В некоторой степени она может быть выражена и абзацами.

Выделение абзаца в процессе высказывания мысли объективирует мысль, заставляет смотреть на нее со стороны, с точки зрения воспринимающего эту речь. «Письмена, — пишет по этому поводу Потебня, — ...принуждают пишущего разлагать речь на периоды, предложения, слова, звуки, т. е. ведут его к раздельному пониманию речи».<sup>1</sup>

Чем больше автор принимает во внимание читателя, чем больше он заинтересован в том, чтобы добиться точного понимания, вызвать нужную ему реакцию на сообщение, тем более тщательно он будет подходить к проблеме членения речи и, соответственно, выделению абзацев. Поскольку абзацы являются средством логического членения отрезков высказывания, их можно классифицировать по типу логических отношений, которые можно наблюдать между главным (основным) предложением абзаца и допол-

---

<sup>1</sup>Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 144.

нительными предложениями. Так например, приведенный выше абзац из эссе Маколея «Оливер Голдсмит» может быть охарактеризован как абзац, построенный на принципе от общего к частному: мысль, изложенная в главном предложении, является общей. Мысли, проиллюстрированные в дополнительных предложениях, — частное проявление этой общей мысли.

В научной прозе очень часто встречаются абзацы, построенные по логическому плану: от утверждения к доказательствам. Таков, например, абзац из «Истории английской литературы» Кольера:

*Hudibras* is justly considered the best burlesque poem in the English language. For drollery and wit it cannot be surpassed. Written in the short tetrameter line, to which Scott has given so martial a ring, its queer couplets are readily understood and easily remembered — none the less for the extraordinary rhymes which now and then startle us into a laugh. What can we expect but broad satiric fun in a poem in which we find a canto beginning thus: —

"There was an ancient sage philosopher.

That had read Alexander Ross over."

The Adventures of Don Quixote no doubt suggested the idea of this work. Sir Hudibras, a Presbyterian Knight, and his clerk, Squire Ralpho, sally forth to seek adventures and redress grievances, much as did the chivalrous Knight of La Mancha and his trusty Sancho Panza. Nine cantos are filled with the squabbles, loves, and woes of master, and man, whose Puritan manners and opinions are represented in a most ludicrous light.

Абзацы могут строиться на выявлении отношения причины и следствия. Причина изложена в главном предложении абзаца, следствие следует за этим предложением. Иногда абзац может быть построен и на принципе противопоставления, контраста двух его частей. Таким является следующий абзац из произведения Дж. Конрада "An Outcast of the Islands":

The sea, perhaps because of its saltness, roughens the outside, but keeps sweet the kernel of its servants' soul The old sea; the sea of many years ago, whose servants were devoted slaves and went from youth to age or to a sudden grave without needing to open the book of life, because they could look at eternity reflected on the element that gave the life and dealt the death. Like a beautiful and unscrupulous woman, the sea of the past was glorious in its smiles, irresistible in its anger, capricious, enticing, illogical, irresponsible; a thing to love, a thing to fear It cast a spell, it gave joy, it lulled gently into boundless faith; then with quick and causeless anger it killed. But its cruelty was re-



deemed by the charm of its inscrutable mystery, by the immensity of its promise, by the supreme witchery of its possible favour. Strong men with childlike hearts were faithful to it, were content to live by its grace — die by its will. That was the sea before the time when the French mind set the Egyptian muscle in motion and produced a dismal but profitable ditch. Then a great pall of smoke sent out by countless steamboats was spread over the restless mirror of the Infinite. The hand of the engineer tore down the veil of the terrible beauty in order that greedy and faithless landlubbers might pocket dividends. The mystery was destroyed. Like all mysteries, it lived only in the hearts of its worshippers. The hearts changed; the men changed. The once loving and devoted servants went out armed with fire and iron, and conquering the fear of their own hearts became a calculating crowd of cold and exacting masters. The sea of the past was an incomparably beautiful mistress, with inscrutable face, with cruel and promising eyes. The sea of to-day is a used up drudge, wrinkled and defaced by the churned-up wakes of brutal propellers, robbed of the enslaving charm of its vastness, stripped of its beauty, of its mystery and of its promise.

Начиная со слов *Then a great pall of smoke . . .* появляется мысль, контрастирующая с изложенным выше.

Примерами таких абзацев могут также служить сонеты, которые композиционно строятся на противопоставлении двух частей.

Абзацы в стилях художественной речи могут напоминать тип абзацев научной прозы (от общего к частному или от утверждения к доказательству). Но в стилях художественной речи частное по отношению к общему скорее проявляется как иллюстрация и детализация к основной мысли. Например:

In conjunction with a perfect stomach that could digest anything, he possessed knowledge of the various foods that were at the same time nutritious and cheap. Pea-soup was a common article in his diet, as well as potatoes and beans, the latter large and brown and cooked in Mexican style. Rice, cooked as American housewives never cook it and can never learn to cook it, appeared on Martin's table at least once a day. Dried fruits were less expensive than fresh, and he had usually a pot of them, cooked and ready at hand, for they took the place of butter on his bread. Occasionally he graced his table with a piece of round steak, or with a soup-bone. Coffee, without cream or milk, he had twice a day, in the evening substituting tea, but both coffee and tea were excellently cooked. (J. London. *Martin Eden.*)

Абзацы могут быть построены и на принципах эмоционального или логического нарастания. Примером может служить первый абзац из "A Christmas Carol" Диккенса, приведенный нами на стр. 237.



Перечисленными структурно-композиционными типами абзацев отнюдь не ограничивается их разнообразие. В особенности разнообразны по своей смысловой структуре абзацы в стилях художественной речи. Это вполне понятно. Именно здесь, как было указано выше, наибольший простор дается индивидуально-творческой инициативе автора.

### Параллелизмы

Параллелизмы или параллельные конструкции представляют собой такую композицию высказывания, в которой отдельные части построены однотипно. Иными словами структура -одного предложения (или его части) повторяется в другом предложении в составе высказывания (предложения, сложного синтаксического целого или абзаца).

Так например, если одно предложение представляет собой сложноподчиненное предложение с придаточным условия, в котором придаточное предложение предшествует главному, то второе предложение будет полностью повторять такую структуру высказывания. Иногда может повторяться не все сложноподчиненное предложение, а лишь его часть. Так, в следующем примере повторяется структура придаточного предложения определительного:

"It is the mob that labour in your fields and serve in your houses, — that man your navy and recruit your army, — that have enabled you to defy all the world..."  
(Byron.)

Параллельные конструкции особенно часто используются при перечислениях, в антитезах и в приеме нарастания. Параллелизмы могут быть полными и частичными. При полном параллелизме структура одного предложения полностью повторяется в следующих. Например:

"The seeds ye sow — another reaps, The robes ye weave — another wears, The arms ye forge — another bears."  
(P. B. Shelley.)

Полный параллелизм часто сопровождается повторением отдельных слов (another и ye).

Прием параллелизма используется не только в стилях художественной речи. Повтор синтаксической конструкции

часто употребляется и в стилях научной прозы, в официальных документах (договорах, актах и т. п.).

Различие в функциях параллелизмов в этих стилях речи определяется их общими закономерностями. В стилях художественной речи параллелизм синтаксических конструкций несет художественно-эмоциональную нагрузку. Он создает, как и всякий повтор, ритмическую организацию высказывания и благодаря своему однообразию служит фоном для эмфатического выделения нужного отрезка высказывания или слова (см., например, выделенные на фоне параллельных конструкций резче противопоставленные *уе* и *another* в вышеприведенном примере).

В стилях научной прозы и деловых документах параллелизмы несут совершенно иную функцию. Они употребляются, так сказать, в логическом плане. Их назначение — выразить языковой формой равнозначность содержания высказывания.

### **Обратный параллелизм (хиазм)**

К стилистическим приемам, которые построены на повторении синтаксического рисунка предложения, можно также отнести и обратный параллелизм (хиазм). Композиционный рисунок этого приема следующий: два предложения следуют одно за другим, причем порядок слов одного предложения обратный порядку слов другого предложения. Например, если в одном предложении порядок слов прямой: подлежащее, сказуемое, дополнение, обстоятельство, порядок слов в другом предложении обратный: обстоятельство, дополнение, сказуемое, подлежащее. Например: "Down dropt the breeze, the sails dropt down." (Coleridge.)

Порядок слов во втором предложении инвертирован по отношению к первому. Хиазм можно иначе назвать сочетанием инверсии и параллелизма. В вышеприведенном примере имеется также и лексический повтор: слово *down* образует кольцевой повтор. Однако, хиазм не всегда сопровождается лексическим повтором. Например:

"As high as we have mounted in delight  
In our dejection do we sink as  
low."

**(Wordsworth.)**

Иногда обратный параллелизм может быть реализован переходом от активной конструкции к пассивной конструкции и наоборот. Так, в примере, который мы уже приводили в целях иллюстрации нарастания, автор меняет конструкцию предложения: пассивная конструкция в первом предложении заменена активной во втором предложении:

"The register of his burial was signed by the clergyman, the clerk, the undertaker and the chief mourner. Scrooge signed it... (Dickens)

Таким образом, хиазм здесь выступает в функции подсобного средства для нарастания.

Хиазм может строиться на бессоюзном сочинении, как в вышеприведенных примерах. При союзном сочинении в качестве средства связи употребляется союз *and*. Например:

His light grey gloves were still on his hands, and on his lips his smile sardonic, but were the feelings in his heart?

Здесь все построено хиазматически: *light grey gloves* в первом предложении и *smile sardonic* — во втором; *were ... on his hands* и *on his lips (was) his smile sardonic*. Эллипсис здесь не нарушает обратного параллелизма.

Хиазм чаще всего используется в двух следующих друг за другом предложениях. Он едва ощущается в составе более крупных единиц высказывания.

## Нарастание

Внутри абзаца (реже внутри одного предложения) в целях эмоционально-художественного воздействия на читателя часто применяется прием нарастания, сущность которого заключается в том, что каждое последующее высказывание сильнее (в эмоциональном отношении), важнее, значительнее, существеннее (в логическом плане), больше (в количественном отношении), чем предыдущее. Простейшим примером нарастания может служить следующее предложение *Your son is very ill — seriously ill — desperately ill*. В этом предложении нарастание реализуется лексическими средствами, значением наречий *very*, *seriously*, *desperately*, расположенных одно за другим по воз-

растающей силе значений. Эти слова, в какой-то степени, становятся контекстуальными синонимами. Вот другой пример нарастания:

The orator drew a grim picture of the Republican Party, vague in its ideas, unsettled in its policy and torn by internal strife.

Этот пример требует пояснения. Можно предположить, что отдельные части этого предложения не являются различными по силе, значимости эмоции, напряженности или другим качествам, которые могут обеспечить нарастание. Действительно, представляется несколько спорным утверждение, что *unsettled in its policy* сильнее, чем выражение *vague in its ideas*, или что мысль *torn by internal strife* сильнее, чем две предыдущие части предложения. Но такова природа нарастания: само расположение частей иногда подсказывает большую важность каждого последующего элемента. Это особенно четко реализуется в случае наличия перечисления.

Нарастание может быть логическим, эмоциональным и количественным.

Логическое нарастание — это такое, где каждое последующее предложение (или его часть) важнее предыдущего (или его части) с точки зрения содержания понятий, заключенных в словах. Так, в примере "Threaten him, imprison him, torture him, kill him; you will not induce him to betray his country" понятно, что каждая последующая часть сильнее предыдущей по содержанию понятия: *imprison* сильнее, чем *threaten*; *torture* сильнее по выраженному значению, чем *imprison*; и, наконец, *kill* сильнее всех предыдущих.

Эмоциональное нарастание обычно реализуется синонимами. Пример эмоционального нарастания дан выше (см. пример... *very ill*).

Примером количественного нарастания может служить следующее предложение: *Little by little, bit by bit, and day by day, and year by year the baron got the worst of some disputed question.* (Dickens.) В этом предложении в качестве компонентов нарастания выступают фразеологические единицы, каждая из которых, в связи с их расположением, выступает как более значительная в составе нарастания, чем предыдущая.

Особо интересны случаи эмоциональных нарастаний. Их реализация весьма разнообразна. В некоторых случаях нарастание реализуется не только лексическими средствами, но и синтаксической структурой двух следующих одного за другим предложений. Так, в уже приведенном ранее примере из "A Christmas Carol" Диккенса, нарастание осуществляется не только лексическими, но и синтаксическими средствами.

"Marley was dead, to begin with. There is no doubt whatever about that. The register of his burial was signed by the clergyman, the clerk, the undertaker, and the chief mourner. Scrooge signed it and Scrooge's name was good upon 'Change, for anything he chose to put his hand to. Old Marley was as dead as a door-nail."

Проследим, какими средствами осуществляется нарастание в этом абзаце после первого предложения, в котором налицо лишь констатация факта смерти Марлея. Следующее предложение уже начинает нарастание. Это нарастание реализуется лексическими средствами, в частности, словом *whatever*. Следующее предложение повышает степень нарастания перечислением. Само перечисление лиц, подписавших свидетельство о похоронах, приводится в качестве доказательства смерти Марлея.

Интересно проследить, как осуществляется дальнейшее нарастание. Автору как бы кажется, что приведенных фактов недостаточно для того, чтобы убедить читателя в смерти Марлея, а это важно в связи с художественным замыслом автора, реализованном в самом сюжете рассказа. Читателя необходимо убедить, что Марлей был мертв, и тем самым подготовить его к встрече с духом Марлея. Предложение, которое начинается со слов *Scrooge signed*, рассчитано на то, чтобы читатель почувствовал значительность приведенного доказательства, его важность. Это достигается особым синтаксическим приемом организации предложений, а именно: пассивная конструкция предыдущего предложения заменена активной. Имя *Scrooge* становится значительным, более весомым, существенным прежде всего потому, что оно начинает предложение. Значительность этого факта, конечно, поддерживается также и определительным предложением, начинающимся с союза *and*. Завершается этот абзац фразеологическим сращением *as*

dead as a door-nail, которое служит вершиной нарастания. Таким образом, общеизвестная народная поговорка является, с точки зрения автора, наиболее убедительным аргументом.

На приёме нарастания иногда можно проследить индивидуальное оценочное отношение писателя к фактам объективной действительности. То, что для автора является наиболее важным, более существенным, более значительным, более впечатляющим, он организует в форме нарастания. Например:

"Nobody ever stopped him in the street to say, with gladsome looks "My dear Scrooge, how are you? When will you come to see me?" No beggars implored him to bestow a trifle, no children asked him what it was o'clock, no man or woman ever once in all his life inquired the way to such and such a place, of Scrooge. Even the blind men's dogs appeared to know him; and when they saw him coming on, would tug their owners into doorways and up courts; and then would wag their tails as though they said, "No eye at all is better than an evil eye, dark master!"

Расположение частей в этом абзаце также представляет собой нарастание, но нарастание это чрезвычайно субъективно. Для Диккенса факт обращения на улице к знакомому человеку с обычным вопросом: "How are you? When will you come to see me?", с которого начинается нарастание, представляется совершенно обычным явлением.

Дальше по степени важности расположены следующие факты: нищий, который просит подаяние; ребенок, который останавливает вас вопросом: "Дядя, который час?"; чужеземец, спрашивающий дорогу и, наконец, собака — поводырь слепца, которая тянет своего хозяина в сторону при виде Скруджа. Таковы компоненты нарастания в их последовательности. Таким образом, объективный фактор стилистики языка — прием нарастания — может быть использован чрезвычайно субъективно и может выступать, в числе других стилистических приемов, как средство выявления индивидуального миропонимания и мироощущения автора.

Нарастание чаще всего строится на параллелизме синтаксических конструкций. Именно однотипность конструкций больше всего доводит до сознания читателя принцип нарастания излагаемых фактов по степени их важности.

## Ретардация

Ретардация (от французского слова *retarder* — *замедлять, задерживать*) композиционный прием, сущность которого заключается в оттяжке логического завершения мысли под самый конец высказывания. Иногда ретардация появляется в сложноподчиненном предложении, в котором имеется длинная цепь однотипных придаточных предложений, выражающих условие, предположение и т. д., предшествующих главному предложению. Чаще же всего ретардация используется в крупных отрезках высказывания, в сложных синтаксических целых, в абзацах и даже в целых произведениях (стихотворениях).

Таково, например, стихотворение Кипплинга "If", которое в самом заглавии содержит начало ретардации. Логическое завершение мысли появляется только в двух последних строках. Во всех 7 строфах, предшествующих последней 8-ой строфе, где появляется главное предложение и соответственно главная мысль, описываются условия, при выполнении которых, возможна реализация этой мысли. Поэтому каждая строфа не является законченным смысловым единством. Но каждая мысль, изложенная в придаточных предложениях условия, подготавливает разрешение ретардации. Вот это стихотворение:

### IF

If you can keep your head when all about you  
Are losing theirs and blaming it on you,  
If you can trust yourself when all men doubt you,  
But make allowance for their doubting too;

If you can wait and not be tired by waiting,  
Or being lied about, don't deal in lies,  
Or being hated, don't give way to hating,  
And yet don't look too good nor talk too wise:

If you can dream — and not make dreams your master;  
If you can think — and not make thoughts your aim;  
If you can meet with Triumph and Disaster  
And treat those two impostors just the same;

If you can bear to hear the truth you've spoken  
Twisted by knaves to make a trap for fools,  
Or watch the things you gave your life to, broken,  
And stoop and build'em up with worn-out tools;



If you can make one heap of all your winnings  
And risk it on one turn of pitch-and-toss.  
And lose, and start again at your beginnings  
And never breathe a word about your loss;

If you can force your heart and nerve and sinew.  
To serve your turn long after they are gone,  
And so hold on when there is nothing in you  
Except the Will which says to them: "Hold on!"

If you can talk with crowds and keep your virtue,  
Or walk with Kings — nor lose the common touch,  
If neither foes nor loving friends can hurt you,  
If all men count with you, but none too much;

If you can fill the unforgiving minute  
With sixty seconds' worth of distance run,  
Yours in the Earth and everything that's in it,  
And — which is more — you'll be a Man, my son!

Иногда ретардация оформляется за счет вводных предложений. Например:

"But suppose it passed; suppose one of these men, as I have seen them, — meagre with famine, sullen with despair, careless of a life which your Lordships are perhaps about to value at something less than the price of a stocking-frame: — suppose this man surrounded by the children for whom he is unable to procure bread at the hazard of his existence, about to be torn for ever from a family which he lately supported in peaceful industry, and which it is not his fault that he can no longer so support; — suppose this man, and there are ten thousand such from whom you may select your victims, dragged into court, to be tried for this new offence, by this new law; still, there are two things wanting to convict and condemn him: and these are, in my opinion, — twelve butchers for a jury, and a Jeffreys for a judge!"

*(G. G. Byron. Speech during the Debate on the Frame-Work Bill in the House of Lords, February 27, 1812).*

Здесь ретардация реализуется рядом определительных предложений настолько длинных и настолько сложных по своей структуре (с дополнительным придаточным внутри определительного), что автору необходимо несколько раз повторить начало предложения *suppose this man*. Такое повторение создает соединение двух композиционных приемов: ретардации и нарастания.

Ретардация связана с развитием мысли в периоде. Она, замедляя повествование, не раскрывает содержания высказывания и держит читателя в напряжении на всем отрезке высказывания. Напряжение разрешается только

с окончанием ретардации. Этот прием обычно используется в целях максимальной концентрации внимания читателя на той части высказывания, которая представляет собой завершение ретардации. Столь напряженным бывает ожидание конца мысли, столь незаметно даются отдельные характеризующие черты, признаки описываемого явления, что само завершение мысли выступает в значительно более аргументированном виде.

Ретардация нередко реализуется сочетанием вопросительных предложений и утвердительного предложения, которое является ответом на все вопросы как, например, в следующем отрывке из "The Bryde of Abydos" Байрона:

Know ye the land where the cypress and myrtle  
Are emblems of deeds that are done in their clime? Where the rage of the  
vulture, the love of the turtle, Now melt into sorrow, now madden to crime?  
Know ye the land of the cedar and vine. Where the flowers ever blossom,  
the beams ever shine; Where the light wings of Zephyr, oppressed with per-  
fume, Wax faint o'er the gardens of Gúl in her bloom; Where the citron and  
olive are fairest of fruit, And the voice of the nightingale never is mute;  
Where the tints of the earth, and the hues of the sky, In colour though var-  
ied, in beauty may vie, And the purple of Ocean is deepest in dye; Where  
the virgins are soft as the roses they twine, And all, save the spirit of man, is  
divine — 'Tis the clime of the East — 'tis the land of the Sun —

Как видно из приведенного примера ретардации, ответ на вопрос, стоящий в начале строфы, дается лишь в самом конце. Все строки, расположенные между вопросом и ответом, вызывающие ретардацию, являются по существу определительными предложениями к слову the land.

### **Антитеза (Противопоставление)**

В целях создания контрастной характеристики описываемого явления, данное явление часто сопоставляется с другим, логически ему противоположным. Такое сопоставление выявляет не общие черты предметов и явлений, а противоположные, антагонистические черты. Факты объективной действительности не сближаются по общим при-

знакам, а отталкиваются друг от друга. Например: They speak like saints and act like devils.

Интересен мадригал, приписываемый Шекспиру, который весь построен на цепи противопоставлений:

Grabbed age and youth cannot live together:  
Youth is full of pleasure, age is full of care;  
Youth like summer morn, age like winter weather;  
Youth like summer brave, age like winter bare.  
Youth is full of sport, age's breath is short;  
Youth is nimble, age is lame;  
Youth is hot and bold, age is weak and cold;  
Youth is wild, and age is tame  
Age, I do abhor thee, youth I do adore thee;  
Oh! My Love, my Love is young.

(W. Shakespeare. *A Madrigal.*)

Обычно противопоставляются факты и явления объективной действительности по всем признакам, главным и второстепенным. Так, например, в приведенном выше мадригале противопоставление старости и молодости проводится по всем характерным признакам того и другого понятия. Но иногда антитеза строится не на противопоставлении самих понятий, а на противопоставлении их отдельных признаков. Все слова, вовлеченные в антитезу, оказываются противопоставленными. Так, в вышеприведенном примере глаголы to speak, to act не являются антонимичными, но в составе целого высказывания, в котором противопоставлены saints и devils, эти глаголы также начинают восприниматься как антонимичные понятия. В предложении The proletarians have nothing to lose but their chains. They have a world to win, стилистический эффект получается не непосредственно на противопоставлении понятий world и chains, а на противопоставлении признаков, на основе которых образованы соответствующие метонимии: world — all, everything и chains — slavery. Эти метонимии втянуты в сферу противительных отношений, возникающих на столкновении антонимов to lose и to win.

Антитеза может быть реализована как в пределах одного предложения, так и в составе крупных отрезков высказывания. Внутри одного предложения антитеза обычно создает полную смысловую законченность высказыва-

ния — сентенцию. Антитеза почти всегда строится на параллелизме синтаксических конструкций или на хиазме. Например:

O! the more angel she,  
And you the blacker devil

(W. Shakespeare. *Othello*.)

На однотипных структурно-синтаксических построениях особенно резко выделяется сопоставление по антонимичным признакам. Антитеза — явление пограничное между стилистикой и логикой. Как видно из приведенных примеров, часто в самом противопоставлении нет никаких языковых приемов реализации этого противопоставления. Иными словами, мы имеем дело с противоположными по своей логической природе фактами действительности. Здесь нет антитезы, как языкового приема. Когда же реализация антитезы осуществляется не только приемом соположения противоположных явлений, а вовлечением в орбиту противопоставления также и слов, не выражающих противительных понятий, мы имеем дело со стилистическим приемом. В этих случаях слова получают дополнительные оттенки значений. Контекстуальные значения, приобретаемые словами в процессе реализации антитезы, уже являются фактами лингвистики, а не логики. Поэтому в анализе антитезы необходимо учитывать те смысловые наслоения, которые появляются в словах в результате противопоставления сопоставляемых понятий.

В этой связи интересно привести следующие слова акад. В. В. Виноградова, которые относятся к особенностям антитезы у Пушкина: «С 1817-1818 годов изменяется в пушкинском стиле построение фразовых антитез. Вместо сочетаний по прямому контрасту, возникают сцепления слов на основе поточных семантических несоответствий, частичных противоречий, неполной смысловой согласованности, нередко восходящие, впрочем, тоже к нормам французской риторики».<sup>1</sup>

Контрастное противопоставление фактов, явлений действительности может формироваться в композиционном отношении и в составе двух абзацев, в которых один пред-

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. Гос. изд. худ. лит-ры. 1941. С. 192.

ставляет собой противопоставление другому. В этом случае в стилистике обычно используется термин контраст или контрастное противопоставление, термин же антитеза обычно применяется для противопоставлений, не выходящих за рамки абзаца. Так например, противопоставление, проводимое Лонгфелло в нижеследующих двух строфах, является логическим и едва ли может рассматриваться как стилистическая антитеза:

All things above were bright and fair,  
All things were glad and free;  
Lithe squirrels darted here and there, And wild birds filled the  
echoing air  
With songs of Liberty! On him alone was the doom of pain,  
From the morning of his birth; On him alone the curse of Cain Fell,  
like a flail on the gathered grain,  
And struck him to the earth!

Точно также нельзя рассматривать как антитезы фразеологические единицы, образование которых основано на антонимах. Например: top and bottom, up and down, inside and out.

В этих образованиях, как и во всех фразеологических единицах, значение целого доминирует над значением компонентов. Следовательно, «отталкивания», обязательного условия антитезы, здесь не может быть, и поэтому нет антитезы.

Антитеза обычно строится на бессоюзном соединении предложений. Если связь между компонентами антитезы выражена союзной связью, то чаще всего используется союз and. Он по своей природе полнее выражает единство сопоставляемых явлений. Когда же появляется союз but, то стилистический эффект антитезы в значительной степени ослабляется. Противительное значение этого союза само по себе подготавливает читателя к контрастному высказыванию, которое должно следовать. Например:

The cold in clime are cold in blood, Their love can scarce deserve the  
name; But mine was like a lava flood That boils in Etna's breast of  
flame.

(Q. G. Byron)

Антитеза часто встречается в стилях художественной речи и в публицистических стилях. Она редко употребляется в стиле научной прозы, где, однако, логические противопоставления обычное явление.

Для того, чтобы стать антитезой, всякое логическое противопоставление должно быть эмоционально окрашенным.

## **В. СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОРМ**

### **И ТИПОВ СВЯЗИ**

Анализ синтаксических построений высказывания невозможен без выявления особенностей форм связи между частями высказывания, внутри предложения, между предложениями и между более крупными отрезками высказывания. В грамматиках до сих пор рассматривались лишь две основные формы связи, под которые подводилось многообразие взаимоотношений между частями высказывания. Эти две формы связи — сочинение и подчинение.

Практика использования сочинения и подчинения не всегда следует этим правилам логического построения высказывания. Отношения между частями высказывания часто осложняются дополнительными соображениями. В таком случае союзы и союзные речения начинают обрастать новыми значениями, выявляют более широкие возможности их использования, определяют более тонкие и разнообразные связи между частями высказывания.

Все увеличивающееся количество слов и словосочетаний, которые начинают использоваться в качестве средств связи, свидетельствуют о том, что в языке отражается постоянный процесс дифференциации форм отношений.

С другой стороны, имеющиеся в распоряжении языка традиционные средства связи постепенно становятся полисемантическими. Они приобретают способность выражать не только перечисленные нами выше формы связи, но и многие другие. По этому поводу интересно привести следующее место из академической грамматики русского языка: «Принято считать, что предложения, входящие в состав сложносочиненного предложения, синтаксически самостоятельны и «равноправны». Но это утверждение яв-

ляется слишком общим, а для некоторых типов сложносочиненных предложений — неверным. Как правило, при любом типе соединительной связи только первое из предложений, объединяемых в составе сложносочиненного предложения, строится свободно; структура второго предложения бывает обусловлена характером выражаемых сложносочиненным предложением отношений».<sup>1</sup>

Сочинение и подчинение строго не разграничены в синтаксическом оформлении. Они требуют обязательного логического сопоставления двух частей высказывания. Иными словами, синтаксические средства выражения отношений строго не регламентированы. Не случайно многими грамматистами союзы вообще не выделяются в особую часть речи, а рассматриваются как служебные частицы. Потеря большинством союзов лексического значения приводит к тому, что они начинают выполнять формально-грамматическую роль, а известно, что грамматические значения более общи по своему характеру, чем лексические. Естественно поэтому, что за многими союзами закрепляются самые разнообразные функции выявления связи между предложениями. Акад. Виноградов считает, что «было бы осторожнее вместо сочинения и подчинения предложения говорить (как это предлагал акад. А. А. Шахматов) о разных видах сцепления предложений и о разных степенях их зависимости, выражаемых союзами и другими грамматическими средствами: формами склонения, формами относительных времен, порядком слов, местоименными словами, интонацией и т. п.»<sup>2</sup>

Действительно, характер сцепления между предложениями никак не ограничивается сочинением и подчинением. Роль союзов, с другой стороны, совсем не ограничивается только необходимостью связывания предложений или более крупных частей высказывания. Часто союзы выполняют совершенно другую функцию, чем та, которая определена логическими грамматиками. Так например, союз *and*, с которого начинается каждая строка 66 сонета Шекспира, в основном, служит для выделения частей высказывания.

<sup>1</sup> Грамматика русского языка. АН СССР т. II, ч. II, стр. 177, <sup>2</sup> Виноградов В. В. Русский язык. М., Л.: Учпедгиз, 1947. С. 708.



Кроме того, языковое выражение сочинения и подчинения частей высказывания не обязательно связано с наличием союзов. Как было указано выше, есть и другие формы выражения этих отношений между предложениями. В современном английском языке причастные обороты, инфинитивные обороты и др. также могут служить целям подчинения одного предложения другому или одной части высказывания другой. Возьмем для примера следующее высказывание:

He stood at the door, listening to the hum of voices from inside, and thinking comfortably of the cold bath that would come later in the day.

В этом предложении причастные обороты, начинающиеся словами *listening* и *thinking* являются также формой подчинения. Действительно, с точки зрения синтаксической формы этого предложения в причастных оборотах заключены подчиненные (второстепенные) мысли. Но с точки зрения логического содержания мысль, заключенная в главном предложении (или вернее в предложении со сказуемым в личной форме), представляется второстепенной по отношению к мыслям, выраженным в причастных оборотах. Но можно и считать, что в этом отрывке все три предложения — 1) *He stood at the door.* 2) *He listened to the hum of voices from inside.* 3) *He thought comfortably of the cold bath that would come later in the day* являются равными по семантическому весу; иными словами, равными по своему значению в составе высказывания. Такого рода отношения между предложениями наводят на мысль, что причастные обороты формально выражая подчинение (в синтаксическом плане), могут иногда выражать иной характер логических отношений с главным предложением. В них может быть заключена наиболее существенная часть высказывания. Поэтому правильнее было бы говорить не о подчинении и сочинении, а об особых формах связи между частями высказывания, выраженными причастными и инфинитивными оборотами.

В современном английском языке особое место занимают причастные обороты, которые называются *Nominative Absolute Constructions* типа *And the first cab having been fetched from the public house, . . . Mr. Pickwick and*

his portmanteau were thrown into the vehicle. По существу эти две мысли в составе одного предложения можно рассматривать как особую синтаксическую форму сложно подчиненных предложений. Зависимость одной части от другой (причастного оборота от главного предложения) столь очевидна, что такого рода причастные обороты и классифицируются как причастные обороты цели, причины, времени и др. Иными словами конструкцию *Nominative Absolute* можно рассматривать как частный случай сложноподчиненных предложений, соединенных без подчинительного союза.

Такого рода подчинение в современном английском литературном языке все чаще встречается в официально-деловом, научном и газетном стилях речи. Оно все реже употребляется в устном типе речи. Такая дифференциация грамматических форм по сферам употребления (по стилям речи) — характерное явление для процесса выработки норм литературного языка в современном английском языке.

Инфинитивные обороты также могут выражать подчинение одной мысли другой. В таком предложении, как *He was too ill to attend the lecture* инфинитивный оборот выполняет роль определительного придаточного предложения. Подобная форма связи между частями высказывания выражает значительно большую степень подчинения, нежели обычная форма подчинения двух предложений при помощи подчинительных союзов.

В современном английском языке есть разные степени подчинения, получающие соответствующее синтаксическое выражение. Наименьшая степень подчинения обычно выражается при помощи подчинительных союзов, т. е. в сложноподчиненном предложении.

Проанализируем следующий пример:

Three days after he was seventeen he got accepted for enlistment. Having been used to certain elemental comforts back in Harlan, he had already been turned down a number of times all over the country because he was too young. Then he would go back on the bum awhile and try some other city. He was on the East Coast at the time he was accepted and they sent him to Fort Myer. That was in 1936. There were lots of other men enlisting then.

(James Jones. *From. Here To Eternity.*)

Здесь представлены разные формы выражения подчинения:

- а) подчинительными союзами (after he was seventeen, because he was too young);
- б) сочинительными союзами (and they sent him to Fort Myer);
- в) союзными предложениями наречного типа (at the time);
- г) причастным оборотом (having been used).

Подчинение одного предложения другому, выраженное союзами, подчинительными и в особенности сочинительными, проявляется весьма слабо, так как самостоятельность каждого предложения оформлена грамматически (глагол в личной форме) и интонационно.

Подчинение, выраженное причастными и герундиальными оборотами, более заметно подчеркивает подчиненность одного предложения другому. И это усиливается интонационно.

Подчинение становится едва заметным, когда оно выражено бессоюзно. В этих случаях сама проблема подчинения становится пограничной: в ней переплетаются вопросы логики и языкознания, поскольку отношения между частями высказывания выявляются только путем анализа самого содержания этих частей. Например:

Soames turned away; he had an utter disinclination for talk, like one standing before an open grave, watching a coffin slowly lowered. (J. Galsworthy.)

С такими случаями бессоюзия, в которых союзы намеренно опускаются для придания большей значимости логической подчиненной мысли, не следует смешивать случаи отсутствия (или опущения) союзов в быстром темпе живой разговорной речи; такое бессоюзие теперь проникает и в синтаксис литературной письменной речи, в особенности в стилях художественной речи. Например:

Bicket did not answer his throat felt too dry. (J.Galsworthy.)

Здесь предложение *his throat felt too dry* не представляется существенным для основной мысли, выраженной в предложении. Такого рода большая степень подчинения

подсказывается и интонационным оформлением: наличие союза всегда выделяет часть высказывания, находящуюся после союза. Отсутствие союза настолько тесно связывает придаточное предложение со словом, к которому оно относится, что иногда (если это придаточное предложение не очень большое) оно произносится как одна синтагма.

Перечисленными приемами не ограничиваются все возможные виды подчинения. Необходимо только иметь в виду, что формы подчинения здесь рассматриваются с точки зрения стилистической.

### **Присоединение (Cumulation)**

Особой формой связи между предложениями является такая связь, которая называется присоединительной. Академическая грамматика современного русского языка называет присоединением такую «связь двух предложений в составе сложного, при которой содержание второго предложения является дополнительным сообщением, вызванным содержанием первого предложения или возникшим по поводу него».<sup>1</sup>

Присоединительная связь предложений может быть выражена различными способами: интонацией и паузой, союзами и другими средствами.

Такое определение не полностью раскрывает многообразие форм присоединения, типичного для английского литературного языка. Мы будем называть, вслед за акад. Виноградовым, присоединительными связями такие, которые объединяют предложения далекие по смыслу, но при неожиданном сближении образуют единое сложное понятие и применяются обычно для описания персонажа, события, «кусочка действительности».<sup>2</sup> Например:

She and that fellow ought to be the sufferers and they were in Italy (J. Galsworthy.)

---

<sup>1</sup> Грамматика русского языка. АН СССР, т. II. ч. II, стр. 257.

<sup>2</sup> Виноградов В. В. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка. Сб. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка». АН СССР, т. III, 1953, стр. 29.

В этом предложении часть, присоединенная союзом *and*, представляется немотивированной, как бы логически разорванной. Но это лишь внешнее впечатление. Не требуется особого усилия, чтобы восполнить недостающее: «те, кто должен был страдать, наслаждаются отдыхом в Италии».

Следовательно, присоединение это такая форма сцепления предложений, где какая-то часть высказывания между двумя сцепленными предложениями ощущается как опущенная.

Здесь уместно будет напомнить интересное высказывание Людвига Фейербаха, приведенное В. И. Лениным в его философских тетрадах с замечанием на полях «метко»... «Остроумная манера писать состоит, между прочим, в том, что она предполагает ум также и в читателе, что она высказывает не все, что она предоставляет читателю самому себе сказать об отношениях, условиях и ограничениях, при которых высказанная фраза только и является действительной и может быть мыслимой».<sup>1</sup>

Прием присоединения типичен для устного типа речи, поскольку, как указывалось выше, условия общения легко разрешают такого рода опущения.

Для присоединительных конструкций в современном английском языке типично наличие союзной связи. Присоединение обычно осуществляется союзами *and* и *but*. Бессоюзное присоединение не типично для языка художественной прозы в современном английском языке, так как бессоюзная связь вообще осуществима лишь при наличии определенной смысловой связи, заменяющей наличие формально-грамматической, союзной связи. Бессоюзное присоединение является противоречием, поскольку сам прием присоединения предполагает какой-то разрыв «смысловой ткани», образует «неожиданный смысловой скачок»,<sup>2</sup> а этот разрыв как бы снимается наличием связующей частицы. Чаще всего это союз *and*; он по своим функциям больше всего подходит для реализации присоединения.

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Философские тетради. М.: Партиздат, 1936. - С. 73.

<sup>2</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. Гос. изд. худ. лит-ры., 1941. - С. 194.

Возможность восстановления опущенного зависит от характера связи между двумя компонентами смыслового целого. Так в предложении: *It was an afternoon to dream. And she took out Jon's letters (J. Galsworthy.)* связь настолько тесная, что вряд ли требуется пояснить, что опущено.

При более тщательном анализе такой присоединительной конструкции можно прийти к выводу, что мы имеем дело с особым стилистическим использованием союза *and*, где этот союз выступает в своей основной функции соединения, но соединения немотивированного, не вытекающего из содержания соединяемых частей. Как видно из вышеприведенных примеров, присоединение есть особая форма сцепления предложения. Это не сочинение и не подчинение.

Акад. Виноградов так описывает стилистический эффект присоединительных конструкций: «Сохраняя свою синтаксическую связность, такая фраза, где неожиданная прицепка какого-нибудь члена вызывает ощущение смыслового несоответствия или контраста, все же представляется пониманию двойственной, противоречивой».<sup>1</sup>

Иногда присоединительная конструкция используется в целях контраста. Например:

*Darkness came down on the field and city and Amelia was praying for George who was lying on his face dead, with a bullet through his heart. (W. M. Thackeray, Vanity Fair)*

Здесь присоединительная конструкция, начинающаяся с союза *and* не создает такого резкого разрыва с первым предложением, благодаря словам *field* и *city*, которые как бы связывают в единое целое все высказывание. Иными словами, *the field* связано с *George who was dead*; *city* связано с *Amelia who was praying for George*.

Само понятие «присоединительная конструкция» является понятием стилистическим. Это — определенный стилистический прием, используемый главным образом как средство стилистической связи между отдельными частями высказывания и в определенных целях высказывания.

---

<sup>1</sup> Виноградов В. В *Стиль Пушкина*, Гос. изд. худ. лит-ры., 1941, стр. 194.

Если в живой разговорной речи союзами *and*, *but* и др., присоединяется неожиданно возникшая мысль, которая может быть оторвана от предыдущего высказывания, то в художественном произведении, литературно обработанном, такое присоединение является не случайно возникшим добавлением, а умышленно выработанным. Самый характер связи приобретает оттенок нарочито сближенный, т. е. преследующий определенные цели. Присоединительные конструкции имеют весьма большое разнообразие стилистических функций. Большинство из них выявляется главным образом в связи с той частью высказывания, которая является подразумеваемой. Вообще необходимо подчеркнуть, что в присоединительных конструкциях нет опущенного предложения или части высказывания, а только подразумеваемое, полностью невыраженное.<sup>1</sup>

Из этого подразумеваемого можно вывести характер стилистических функций присоединения. В примере из *In Chancery*, приведенном выше, стилистическая функция присоединительной конструкции — вызвать ощущение, эмоцию возмущения. Этому способствует также и восклицательный характер присоединительной конструкции. В предложении из «Ярмарки тщеславия» функция присоединительной конструкции — усилить созданное лексическими средствами противоречие (молитва о жизни человека, который уже мертв). Присоединительные конструкции часто употребляются для выражения состояния взволнованности, характерного для героя.

Как указывалось выше, присоединение это особая форма связи между предложениями, основанная на особенностях разговорной устной речи. В устной разговорной речи, в особенности в диалоге, часто отдельные части высказывания представляются немотивированно связанными. Такая связь осуществляется в русском языке союзом *a*. В статье доц. Крюčkова указывается, что уже в XIX в. «К. С. Аксаков довольно точно описал присоединительные оттенки в значении союза *a*: *a* в устном вещании выражает именно добавление, речение как бы неожиданное, нечаянное, вдруг

---

<sup>1</sup> Пospelов Н. С. О грамматической природе и принципах классификации бессоюзных сложных предложений. Сб. «Вопросы синтаксиса современного русского языка», Учпедгиз, 1950, стр 341.



пришедшее в голову, которое и соответствует характеру разговорной речи».<sup>1</sup>

Это замечание Аксакова важно для понимания природы присоединительной конструкции.

Нигде союзы так не обрастают дополнительными экспрессивными оттенками, как в присоединительных конструкциях. Таково, например, употребление союза *and*:

The Forsytes were resentful of something, not individually, but as a family; this resentment expressed itself in an added perfection of raiment, an exuberance of family cordiality, an exaggeration of family importance, and — the sniff. (J. Galsworthy.)

Присоединение *and — the sniff* в какой то степени мотивировано. Его связь с предыдущим высказыванием *an exaggeration of family importance* остается очевидной. Однако, столь многообразно по семантическим оттенкам слово *sniff* что оно оказывается логически несвязанным с перечисленным рядом описаний характерных черт семейства Форсайтов.<sup>2</sup>

Присоединительные конструкции обычно отделены от основного высказывания всякими графическими знаками: тире, многоточие, подсказывающими определенное интонационное выделение присоединяемых слов и выражений. В некоторых случаях тире следует за союзом иногда — до. Если тире следует за союзом *and*, то присоединяемое слово или конструкция обычно представляется наименее логически связанными. Например: *and — the sniff* в приведенном примере.

Или:

She says nothing, but it is clear that she is harping on this engagement, and — goodness knows what.

(J. Galsworthy.)

Если же тире (соответственно и пауза) находится перед союзом *and*, то смысловая мотивированность связи увеличивается. Например:

<sup>1</sup> Крючков С. Е. О присоединительных связях в современном русском языке. Сб. «Вопросы синтаксиса современного русского языка», Учпедгиз, 1950. С. 397.

<sup>2</sup> Интересно отметить также прием лингвистического оксюморона, использованный автором в этом примере. Высоко-литературные слова *raiment*, *exuberance*, *cordiality*, *exaggeration* и др. насильственно сближены с живым разговорным *sniff*.

Soames felt in excellent spirits when he arrived home, and confided to Irene at dinner that he had had a good talk with Bosinney, who really seemed a sensible fellow; they had had a capital walk too, which had done his liver good — he had been short of exercise for a long time — and altogether a very satisfactory day.

(J. Galsworthy.)

Противительный союз *but* по своей природе значительно более оправдывает немотивированное сближение частей высказывания, чем соединительный союз *and*.

В романе Абрахамса "The Path of Thunder" мы находим следующий пример присоединительной конструкции, которая начинается после союза *but*: It was not, Capetown, where people only frowned when they saw a black boy and a white girl. But here . . . And he loved her. Присоединение *and he loved her* оказывается довольно тесно связанным с *but here*. Подразумеваемое здесь становится достаточно ощутимым.

В примере же из романа Голсуорси, приведенном выше, . . . *and they were in Italy* автору самому приходится указать на разрыв в логическом построении мыслей Сомса.

Присоединительные конструкции, являясь по своей природе родственными характерному явлению устного типа речи, чаще всего встречаются в несобственно-прямой речи. Не будет преувеличением заметить, что одним из основных приемов, создающих несобственно-прямую речь, является присоединение.

Присоединительные конструкции используются как прием для введения несобственно-прямой речи. Они могут вводить высказывание, являющееся оценкой фактов и событий, изложенных раньше. Присоединительные конструкции могут выражать следствие, вытекающее из изложенного ранее и осуществлять неожиданное сближение символически обобщенных предметов или понятий. Во всех этих функциях присоединительных конструкций всегда налицо неожиданность сближения. Даже следствие, которое обычно вытекает из причины, изложенной ранее, в случае употребления присоединительной конструкции становится не столь очевидным.

В противовес точному логическому членению высказывания присоединение имеет целью возбудить в читателе те

предположения, ассоциации, при которых «высказанная фраза только и является действительной и может быть мыслимой».

### **Многосоюзиe**

Многосоюзиe — это стилистический прием связи отдельных частей высказывания, в котором союз или союзное речение повторяются перед каждым компонентом. Многосоюзиe всегда связано с перечислением однородных членов предложения и, в большинстве случаев, имеет функцию выделения каждой составной части ряда (которую можно также назвать разделительной функцией). Например:

"The heaviest rain, and snow, and hail, and sleet, could boast of the advantage over him in only one respect." (Ch. Dickens)

Повторение предлога with в поэме Лонгфелло "The Song of Hiawatha" использовано с той же целью:

"Should you ask me, whence these stories?  
Whence these legends and traditions,  
With the odours of the forest,  
With the dew and damp of meadows,  
With the curling smoke of wigwams,  
With the rushing of great rivers,  
With their frequent repetitions,  
And their wild reverberations,  
As of thunder in the mountains?"

Повторы союзов и союзных речений придают ритмически организованный характер высказыванию. Иногда ритм, вызванный многосоюзием, приближается к стихотворному. Союзы являются неударяемыми элементами предложения и, поставленные между словами полнозначными, образуют чередование неударных и ударных элементов. Таким образом, многосоюзиe имеет и функцию ритмической организации высказывания.

Повторы союзов служат также для объединения высказывания в единое смысловое целое. Объединительная функция многосоюзия вытекает из самой природы союзов.

Многосоюзиe иногда используется в функции типичной для наречия then, т. е. для выражения последовательности.

Так в отрывке из романа Диккенса "Our Mutual Friend", многосоюзиe используется для обозначения ряда последовательных действий.

"Then Mr. Boffin ... sat staring at a little bookcase of Law Practice. and Law Reports and at a window, and at an empty blue bag, and a stick of sealing-wax, and at a pen, and a box of wafers, and an apple, and a writing-pad — all very dusty — and at a number of inky smears and blots, and at an imperfectly disguised gun case pretending to be something legal, and at an iron box labelled "Harmon Estate", until Mr. Lightwood appeared."

К многосоюзию как стилистическому приему откосится повторение всяких частиц, поскольку они, подобно союзам, не являются однозначными словами и поскольку при повторении они выявляют те же функции, что и союзы. Например:

Not colour or creed or race or class whether he is white or blue or green.  
(P. Abrahams)

## ПОВТОРЫ

Под лексическим повтором понимается повторение слова, словосочетания или предложения в составе одного высказывания (предложения, сложного синтаксического целого, абзаца) и в более крупных единицах коммуникации, охватывающих ряд высказываний.

«Повторение, — пишет Вандриес, — есть также один • из приемов, вышедших из языка эффективного. Этот прием, будучи применен к языку логическому, превратился в простое грамматическое орудие. Его исходную точку мы видим в волнении, сопровождающем выражение чувства, доведенного до его высшего напряжения».<sup>1</sup>

Действительно, повтор как стилистический прием является типизированным обобщением имеющегося в языке средства выражения возбужденного состояния, которое, как известно, выражается в речи различными средствами, зависящими от степени и характера возбуждения. Речь может быть возвышенной, патетической, нервной, умиленной и т. д. Возбужденная речь отличается фрагментарностью, иногда алогичностью, повторением отдельных частей высказывания. Более того, повторы слов и целых словосочетаний (также как и фрагментарность и алогичность построений) в эмоционально-возбужденной речи являются закономерностью. Здесь они не несут какой-либо стилистической функции. Например:

"Stop!" — she cried, "Don't tell me! I don't want to hear; I don't want to hear what you've come for. I don't want to hear"

(J. Galsworthy.)

<sup>1</sup> Вандриес Ж. Язык. Соцэкгиз, М., 1937, стр. 147.

Повторение слов "I don't want to hear" не является стилистическим приемом. Эмоциональная экспрессивность повторения слов здесь основана на соответствующем интонационном оформлении высказывания и выражает определенное психическое состояние говорящего.

Обычно в тексте художественных произведений, где описывается такое возбужденное состояние героя, даются авторские ремарки (cried, sobbed, passionately и т. п.).

Совершенно другое значение имеют повторы отдельных слов и выражений в народно-поэтическом творчестве. Известно, что устная народная поэзия широко пользуется повторением слов в целях замедления повествования, придания песенного характера сказу, и часто вызывается требованиями ритма.

В некоторых художественных произведениях повторы используются в целях стилизации народно-песенной поэзии. Примеры такой стилизации фольклорно-песенных повторений мы находим, например, в следующем стихотворении Р. Бернса:

My heart's in the Highlands, my heart is not here,  
My heart's in the Highlands a-chasing the deer.  
Chasing the wild deer and following the roe,  
My heart's in the Highlands wherever I go.

Повтор может быть использован не только в стилистических целях, он может быть и средством придания ясности высказыванию, помогающим избежать туманности изложения. Так, в примере из «Записок Пиквикского клуба»:

"A casual observer, adds the secretary to whose notes we are indebted for the following account, a casual observer might have noticed nothing extraordinary in the bald head of Mr. Pickwick ..."

повторяющееся сочетание a casual observer служит не целям эмфазы, а используется для придания ясности изложению. Такие повторения обычно появляются в сложноподчиненных предложениях, содержащих цепь придаточных определительных предложений, или при наличии развернутой авторской ремарки.

Повторы, использованные в стилистических функциях эмфазы, обычно классифицируются по композиционному принципу, то есть месту повторяющейся единицы в составе предложения или абзаца.

Так выделяется повтор слов, словосочетаний и целых предложений, которые расположены в начале отрезков речи (предложений, синтагм, речевых групп). Такие повторы носят название анафоры (единоначатие). Например:

For that was it! Ignorant of the long and stealthy march of passion, and of the state to which it had reduced Fleur; ignorant of how Soames had watched her, seen that beloved young part of his very self fair, reach the edge of things and stand there balancing; ignorant of Fleur's" reckless desperation beneath that falling picture, and her father's knowledge there of — ignorant of all this everybody felt aggrieved.

(J. Galsworthy.)

Стихотворение Томаса Гуда "November" целиком построено на анафоре. Повторяющееся в начале каждого предложения отрицание по завершается каламбуром. Слово November воспринимается в цепи анафор как другие сочетания с "по".

No sun — no moon! No morn — no noon —  
No dawn — no dusk — no proper time of day-No sky — no earthly  
view-No distance looking blue — No road — no street — no "t'other  
side the way" No end to any Row No indications where the Crescents  
go — No top to any steeple No recognition of familiar people! No  
warmth — no cheerfulness, no healthful ease, No comfortable feel in  
any member; No shade, no shine, no butterflies, no bees, No fruits, no  
flowers, no leaves, no birds, November!

Повторы в конце предложения (абзацев и т. д.) носят название эпифоры (концовка). В следующем отрывке из романа Диккенса "Bleak House" эпифора представляет собой целое словосочетание:

"I am exactly the man to be placed in a superior position, in such a case as that. I am above the rest of mankind, in such a case as that. I can act with philosophy, in such a case as that."

Повтор может быть оформлен и таким образом: повторяющаяся единица (слово, словосочетание, предложение) находится и в начале и в конце отрывка, образуя своеобразную рамку. Такой повтор носит название кольцевого повтора (framing). Например:



Poor doll's dressmaker! How often so dragged down by hands that should have raised her up; how often so misdirected when losing her way on the eternal road and asking guidance! Poor, little doll's dressmaker!

(Dickens.)

Из других композиционных форм повтора следует упомянуть анадиплосис (подхват или с т ы к). Слово, которым заканчивается предложение или короткий отрезок речи повторяется в начале следующего предложения или отрезка речи. Так, например, в «Манифесте Коммунистической партии» Маркса и Энгельса, слово *fight* выделено в высказывании подхватом:

"Freeman and slave. . . carried on an uninterrupted, now hidden, now open fight, a fight that each time ended, either in a revolutionary re-constitution of society at large, or in the common ruin of the contending classes."

Иногда в составе одного высказывания используется цепь подхватов. Такие повторы носят название цепных повторов.<sup>1</sup>

"A smile would come into Mr. Pickwick's face: a smile extended into a laugh: the laugh into a roar, and the roar became general."

(Dickens)

или:

"For glances beget ogles, ogles sights, sights wishes, wishes words, and words a letter."  
(Byron.)

Каково же назначение повтора как стилистического приема? Каковы функции повторов в разных стилях речи?

Наиболее обычная функция повтора — функция усиления. В этой функции повтор как стилистический прием наиболее близко подходит к повторам как норме живой возбужденной речи. Так, например:

Those evening bells! Those evening bells! (Th. Moor e.)

Повторы, несущие функцию усиления, обычно в композиционном отношении очень просты: повторяющиеся слова стоят рядом друг с другом. Другие функции повтора

---

<sup>1</sup> См. Кухаренко В. А. Виды повторов и их стилистическое использование в произведениях Диккенса, канд. дисс., М., 1955.

не так прямо связаны с тем эмоциональным значением, которое эти повторы имеют в живой разговорной речи. Функция других повторов обычно выявляется в самом контексте высказывания.

Так в следующем отрывке из романа Диккенса "Our Mutual Friend" повтор имеет функцию последовательности. Она проявляется даже без конечного *then*, которое уточняет эту функцию.

"Sloppy . . . laughed loud and long. At this time the two innocents, with their brains at that apparent danger, laughed, and Mrs Hidgen laughed and the orphan laughed and then the visitors laughed."

Повторение слова *laughed*, усиленное многосоюзием, служит целям образного воспроизведения описываемой сцены.

Иногда повтор приобретает функцию модальности. Например:

"What has my life been? Fag and grind, fag and grind Turn the wheel, turn the wheel." (Ch. Dickens)

Повтор здесь использован для передачи монотонности и однообразия действий. Эта функция реализуется главным образом ритмом, который образуется из-за повторения слов и словосочетаний. Такую же функцию модальности имеют и разнообразные повторы в "The Song of the Shirt" Томаса Гуда. Например:

Work — work — work!  
Till the brain begins to swim! Work — work — work!  
Till the eyes are heavy and dim! Seam, and gusset, and band,  
Band and gusset, and seam, — Till over the buttons I fall asleep,  
And sew them on in a dream!

Утомительное однообразие и монотонность действий выражена разными средствами. Важнейшим, конечно, является само значение оборотов *Till the brain begins to swim!* и *Till the eyes are heavy and dim!* Но лексически переданное утомление, вызванное работой, еще не указывает на однообразие, монотонность самой работы. Это передается повторами слов *work* и *seam, and gusset, and band*.

Другая функция, которая довольно часто реализуется повтором, — это функция нарастания. Повторение слов способствует большей силе высказывания, большей напряженности повествования. Эта функция родственна первой функции, указанной выше. Разница состоит в том, что нарастание выражает постепенность увеличения силы эмоций. Например:

. . . I answer to all these questions — Quilp — Quilp, who deludes me into his infernal den, and takes a delight in looking on and chuckling while I scorch, and burn, and bruise, and maim myself — Quilp, who never once, no, never once, in all our communications together, has treated me, otherwise than as a dog — Quilp, whom I have always hated with my whole heart, but never so much as lately. (Ch. Dickens.)

Повторение имени Quilp дает нарастание напряженности высказывания. Такой повтор настоятельно требует интонационного усиления (повышения тона).

Анафора часто используется в связующей, объединяющей функции. Так, в нижеприведенном примере мысль писателя связать, объединить разрозненные объекты наблюдения своего героя в одно целое осуществляется при помощи повтора слова now.

There stood Dick, gazing now at the green gown, now at the brown head-dress, now at the face, and now at the rapid pen in a state of stupid perplexity. (Ch. Dickens.)

В ряде случаев повтор служит для выражения многократности или длительности действия. В этой функции повтор является типизацией фольклорных повторов. Например: *Fledgeby knocked and rang, and Fledgeby rang and knocked, but no one came.*

В функции многократности действия особенно часто повторяются наречия, разделенные союзом and. Например: *He played the unhappy tune over and over again.*

Часто многократность действия или длительность действия поддерживается и значением пояснительных слов и словосочетаний. Например: *"I sat working and working in a desparate manner, and I talked and talked morning noon and night."* Здесь длительность выражена формой глагола, повтором и словосочетанием *noon and night*.

Иногда повтор приобретает функцию смягчения резкости перехода от одного плана высказывания к другому. Так, например, в следующей строфе из поэмы Байрона "Don

Juan" повторение слов and then служит целям такого смягчения перехода:

For then their eloquence grows quite profuse:  
And when at length they're out of breath, they sigh,  
And cast their languid eyes down, and let loose  
A tear or two, and then we make it up:  
And then — and then — and then — sit down and sup.

Бывают случаи, когда повтор выступает в функции, которая противоречит самому назначению повтора, как средству выделения отдельных частей высказывания. Повторяющиеся единицы, слова и словосочетания служат лишь фоном, на котором резко выделяются другие, неповторяющиеся единицы высказывания. Так в следующих примерах повторяющиеся слова не являются тем элементом высказывания, который должен быть выделен,

"I am attached to you. But I can't consent and I won't consent and I never" did consent and I never will consent to be lost in you."

(Ch. Dickens.)

или:

At last I hope you got your wishes realised — by your Boffins. You'll be rich enough — with your Boffins. You can have as much flirting as you like — at your Boffins. But you won't take me to your Boffins. I can tell you — you and your Boffins too! (Ch. Dickens.)

Перечисленные здесь функции повторов ни в какой степени не ограничивают потенциальных возможностей этого стилистического приема. Как и всякое средство, рассчитанное на эмоциональный эффект, — это средство полифункционально.

Особо нужно отметить функцию, которая является второстепенной, но которая сопровождает в большинстве случаев другие, вышеуказанные функции повтора. Это функция ритмическая. Повторение одних и тех же единиц (слов, словосочетаний и целых предложений) способствует более четкой ритмической организации предложения, часто приближающей такую ритмическую организацию к стихотворному размеру. Вот предложение, в котором повторение сочетания and upon his создает определенный ритм:

"The glow of the fire was upon the landlord's bold head, and upon his twinkling eye, and upon his watering mouth, and upon his pimpled face, and upon his round fat figure." (Ch. Dickens.)

В результате частого употребления некоторые сочетания, повторяясь в неизменном виде, образуют фразеологические единицы, например, *again and again* или *better and better, worse and worse*. Эти сочетания настолько спаяны в семантико-структурном отношении, что являются уже фразеологическими единицами английского языка. Они обычно используются в целях выражения протяженности процесса становления нового признака. В этом случае повтор приобретает чисто смысловую функцию. Это становится особенно очевидным, если сравнить ранее приведенные примеры со следующим примером, где повторяющееся слово *again* выступает не в составе фразеологической единицы:

"... he arose and knocked with his staff again, and listened again and again sat down to wait." (Ch. Dickens.)

Особый тип повтора представляет собой так называемый *корневой повтор*.<sup>1</sup> Сущность этого приема заключается в том, что к существительному или глаголу, расширившему свое значение, присоединяется в качестве определения слово той же основы, которая как бы возвращает своему определяемому истинный смысл. Например:

"To live again in the youth of the young." (J. Galsworthy.) или: "He loves a dodge for its own sake; being . . . the dodgerest of all the dodges." (Ch. Dickens.)

или:

Schemmer, Karl Schemmer, was a brute, a brutish brute.

(J. London.)

Последний пример представляет собой соединение разных видов повтора: начального повтора *Schemmer*, имени героя — и слова, характеризующего его — *brute*, усиленного корневым повтором. В корневых повторах особенно разнообразны оттенки значений. Корневые повторы в этом отношении приближаются по своим стилистическим функциям к приему игры словами и другим средствам, основанным на использовании многозначности слова.

---

<sup>1</sup> Ср. Виноградов В.В. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка. Сб. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка». Акад. Наук СССР, 1953, т. III, стр. 34. В. В. Виноградов называет такой повтор «мнимой тавтологией».

## Синонимический повтор

Своеобразным видом повтора является повтор синонимический. Сущность его заключается в том, что для выражения одной и той же мысли используются синонимические средства. Такие синонимические повторы очень часто используются в поэзии, в ораторской речи и других стилях художественной и публицистической речи. Так в сонете Китса "The Grasshopper and the Cricket" мысль, изложенная в первой строке, повторяется синонимическими средствами в девятой строке:

The poetry of earth is never dead . . . The poetry of earth is ceasing  
never . . .

Как видно из этого примера, для синонимического повтора не обязательно употребление объективных синонимов. Понятия могут быть сближены всем ходом образного сопоставления явлений или логическим анализом. В таком случае в словах, выражающих эти понятия, появляются контекстуальные значения, которые могут оказаться синонимичными. Так, здесь синонимичными стали сочетания *is never dead* и *is ceasing never*.

Парные синонимы, о которых мы уже упоминали, тоже представляют собой разновидность синонимического повтора. Эмоционально-художественная функция таких повторов связана с фольклорными традициями. Как известно, синонимический повтор глубоко уходит корнями в народно-песенное творчество. Так в русском языке — путь-дорога; до поры до времени; печаль-горюшко; молодо-зелено; кабы знала я, кабы ведала. В английском языке — *lord and master; clean and neat; act and deed; pure and simple; far and away; the rough-rude sea* (W. Shakespeare); *watchful and vigilant* (W. Scott).

Иногда синонимический повтор осуществляется образными средствами, которые повторяют мысль, изложенную логическими средствами. Так в двух предложениях, следующих одно за другим, в речи Байрона в палате общин повторяются одна и та же мысль: в первом предложении в риторическом вопросе мысль изложена логически, т. е. без применения образных средств языка, во втором эта же мысль изложена средствами развернутой метонимии:

"Setting aside the palpable injustice and the certain inefficiency of the bill, are there not capital punishments sufficient in your statutes? Is there not blood enough upon your penal code, that more must be poured forth to ascend to Heaven and testify against you?"

Особенно разнообразны синонимические повторы в разновидности публицистического стиля — в ораторской речи. Они здесь несут не только художественно-эмоциональную, но и служебную функцию. Они замедляют повествование и, тем самым, дают возможность более внимательно следить за развитием мысли или системой аргументации.

Синонимические повторы, выражая одну и ту же мысль, дают возможность сделать то или иное добавление, так или иначе расширить, детализировать основное содержание высказывания.

Таково употребление *compulsion* и *dictation*; *consent* и *voluntary agreement* в речи виконта Крэнбирна, произнесенной в палате лордов 15 апреля 1943 г.

. . .How far can an association of sovereign States achieve the objects which we all have in view?

. . .it seems to me our object must be to obtain respect for the decisions of the new International Authority not by compulsion but by consent . . . The new structure is more likely to endure if it is based on voluntary agreement than if it is based on dictation, artificially or arbitrarily imposed. (Viscount Cranborne: *Speech on international Relations in Post-War Time to the House of Lords, April 15, 1943*).

Синонимические повторы не менее часто встречаются в стиле художественной речи, и в особенности в его стихотворной разновидности. Если в стиле ораторской речи синонимический повтор обычно имеет функцию нарастания и убеждения, то в стихотворной речи функция синонимических повторов — функция детализации.

### Плеоназмы

К синонимическому повтору близко примыкает явление, известное под названием плеоназма. Как и в синонимическом повторе при плеоназме повторяется не одно и то же слово, а повторяется мысль. Однако, в отличие от синонимического повтора, такое повторение не вызвано требованиями художественной выразительности, это как бы излишнее повторение, отягчающее речь, не придающее



высказыванию каких-либо дополнительных оттенков. Поэтому плеоназмы рассматриваются как своего рода недостаток речи. Например:

"It was a clear, starry night, and not a cloud was to be seen." "He was the only survivor; no one else was saved."

В каждом из этих двух примеров имеется совершенно излишнее добавление к основной мысли. Оно не имеет художественной ценности, не вызвано смысловой необходимостью. С. Кржижановский удачно назвал плеоназмы «слоновой болезнью стиля, от которой слово разрастается, но делается бесильным».<sup>1</sup> Плеоназмы в письменных стилях художественной речи появились, как полагают, из стиля ораторской речи. Таким образом, можно сказать, что зачастую плеоназмы это синонимические повторы немотивированные с художественно-эстетической точки зрения.

### Повторы, основанные на многозначности<sup>2</sup>

Среди разнообразных форм повторов, используемых в стиле художественной речи и почти не используемых в других стилях, встречается иногда и повтор, основанный на многозначности слова. Такой повтор близок по своему содержанию к каламбуру, так как в его основе лежит сопоставление основного и производного значения слова. В нижеприведенном примере глагол *to retire* выступает в трех разных предметно-логических значениях:

"Miss Witherfield retired, deeply impressed with the magistrate's learning and research; Mr. Nupkins retired to lunch, Mr. Jinks retired within himself — that being the only retirement he had . . . , and Mr. Grumner retired to wipe out . . . the insult which had been fastened upon himself." (Ch. Dickens)

В некоторых случаях глагол, выступающий в разных значениях, опускается, получается своего рода нулевой повтор. Так, например:

<sup>1</sup> Литературная энциклопедия, Словарь литературных терминов. Изд-во Л Д. Френкель М — Л, 1925, т II, стр 596

<sup>2</sup> См раздел «Стилистические средства, основанные на взаимодействии основных и производных значений», где такие повторы частично описаны.

"Then came the dessert and some more toasts. Then came tea and coffee, and then the ball."

В первых двух случаях слово *came* употреблено в одном значении, в последнем случае глагол опущен, но именно в этом эллиптическом обороте глагол выступает в другом значении. В первых двух значениях *came* означает *принесли, подали, сервировали*, в последнем случае имеет значение *начался*.

Основная функция такого рода повторов — функция каламбура. Эффект, достигаемый этим повтором, обычно юмористический. Повтор одного слова в разных значениях нередко способствует более четкой детализации основного значения повторяемого слова. В других повторах повторяемое слово начинает играть различными оттенками значения как бы невольно. Любой повтор заставляет слово светиться оттенками значений без особых намерений автора. В повторе, основанном на многозначности, писатель умышленно использует эту особенность слова.

### Соединение разных видов повторов

В стиле художественной речи и в ораторском стиле одни виды повторов выступают в соединении с другими видами повторов и с другими стилистическими приемами. Мы уже приводили пример синтаксического повтора, сопровождаемого лексическим повтором (см. пример хиазма). Наиболее часто встречается комбинация различных структурных типов лексических повторов. Анафора часто сочетается с эпифорой, образуя таким образом кольцо. Подхват нередко сопровождается простым усилительным повтором. Многосоюзие почти всегда влечет за собой синтаксический повтор. В предложении, приведенном ниже, дано сочетание многосоюзия и эпифоры: Например:

.. and Mrs. Garland was there and Mr. Abel was there, and Kit's mother was there, and little Jacob was there, and Barbara's mother was seen in remote perspective.

Сочетание лексического повтора с обратным параллелизмом характерно для живой разговорной речи. Например:

It was an unearthly howl that made my skin prickle, and everyone at the table looked up sharply.

"It's Konrad," he said. "Someone was passed along the road, too near the gate to suit his taste. He's a faithful brute, *is Konrad.*"

(M. G. Eberhart. *While the Patient Slept.*)

Или:

"Were you, damme? Well, and what of it? He's a stout fellow, *is George Godolphin*, one of my oldest friends."

(Daphnede Maurier.)

### Тавтологическое подлежащее

Особой формой повтора, который можно отнести к синтаксическим повторам, является т. н. тавтологическое подлежащее. В предложении подлежащее, выраженное существительным, повторяется местоимением. Например:

*Your limbs they* are alive. (Wordsworth.) *The Smith*, a mighty man is *he*.

(Longfellow.) And *this maiden*, *she* lived with no other thought. (E. Poe) Ou, but *he* was a tight-fished hand at the grind-stone, *Scrooge*.

(Ch. Dickens.)

Такие повторы типизируют обычные для возбужденной речи синтаксические формы и воспроизводят традиции английского народно-песенного творчества.

## СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ЗВУКОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ВЫСКАЗЫВАНИЯ

В стилистике английского языка немаловажное место занимают особые стилистические приемы, цель которых — произвести определенный звуковой эффект. Естественно, что такой прием рассчитан главным образом на устное воспроизведение написанного. Звуковая организация предложения (высказывания) реализуется только в звучащей речи. На письме такая звуковая организация речи принимает иногда особые формы, которые лишь подсказывают характер желаемой звуковой интерпретации.

### Интонация

Как известно, одним из эффективнейших средств эмоционального воздействия на читателя, средств придания отдельным словам и словосочетаниям особой эмфазы, является интонация. Интонация представляет собой «сложное единство высоты, силы, тембра и темпа в речи, являющееся одним из главнейших средств выражения значения высказывания».<sup>1</sup>

Не следует думать, что интонация одна может определить содержание высказывания. Смысл всего высказывания определяется соотношением лексических, грамматических и интонационных средств, и тем не менее, в ряде случаев роль интонации столь значительна, что она может изменить основное значение слов, составляющих содержание выска-

---

<sup>1</sup> Торсуев Г. П. Фонетика английского языка. Изд-во Литературы на иностранных языках. 1950. - С. 212.

звания. Так, выше указывалось, что интонация является одним из средств реализации стилистического приема иронии.

Следовательно, характер интонационного оформления высказывания может вызвать переосмысление лексического значения слова, придать ему контекстуальное значение, помимо основного предметно-логического. Значительную роль интонация играет в реализации приема умолчания. Так в примере: *Good intentions but ...* интонация, завершающая предложение — падающая, в то время как союз *but* требует продолжения высказывания, т. е. повышающейся интонации.

В письменной речи интонацию обычно принято выражать средствами графики. Пунктуация есть одна из форм обозначения интонации. Однако, вопросительный знак (?), восклицательный знак (!), точка (.), многоточие (...), тире (—) и другие знаки пунктуации лишь приблизительно указывают на характер интонационного оформления высказывания. Многие особенности интонации, как тембр, темп, вообще остаются вне сферы изобразительности, иными словами, в графических средствах нет значков, могущих передать многообразие интонационного рисунка высказывания.

Некоторые писатели стараются использовать разнообразие типографских шрифтов для того, чтобы подсказать необходимость выделения желаемой части высказывания. Курсив, жирный шрифт, разрядка, крупный шрифт и другие способы графического выделения в какой-то степени подсказывают желательный характер интонации. В качестве одного из примеров можно сослаться на рассказ О. Генри "A City without Adventure". В этом рассказе есть отрывок, в котором описывается нарастающая радость человека. Это нарастание чувства выражается интонационными средствами. Интонация подсказывается последовательным применением все более крупного шрифта. Предложение *He knew* повторяется три раза. В первый раз *He knew* дано строчным шрифтом, во второй раз крупным светлым шрифтом и в третий раз — крупным жирным шрифтом.

В некоторых американских изданиях рассказов О. Генри третий повтор предложения *He knew* дается столь круп-

ным жирным шрифтом, что он занимает одну треть страницы.

Соотношение интонационного и структурно-синтаксического оформления эмоционально окрашенной речи может по-разному толковаться. В нижеследующем предложении из речи Байрона имеется тире, подсказывающее паузу, после которой предполагается особое интонационное оформление слова "parish":

And here I must remark, with what alacrity you are accustomed to fly to the succour of your distressed allies, leaving the distressed of your own country to the care of Providence or — the parish.

(G. Byron. *Speech during the Debate on the Frame-Work Bill in the House of Lords*, February 27, 1813).

Но какова эта интонация, к сожалению, графикой не отображено, и только тщательный смысловой анализ всего отрывка может привести к догадке о значении иронии, которая заключена в этом высказывании.

При анализе особенностей устного и письменного типов речи указывалось, что устный тип речи значительно более эмоционален, нежели письменный. К числу интонационных приемов, способствующих большей эмоциональности устного типа речи, относятся растяжение слогов, преднамеренная, чрезвычайно точная артикуляция звуков, окраска тембра, дрожание человеческого голоса, которое может выразить иногда больше, чем все стилистические приемы вместе взятые.

### Эвфония

Эвфония (благозвучие) является особым приемом звуковой организации высказывания, который рассчитан на желаемый ритмико-мелодический эффект.

Требования к эвфонии в поэзии и прозе различны. Они в некоторой степени противопоставлены друг другу. То, что рассматривается как нарушение принципов благозвучия в прозе, является закономерностью в поэзии. Так например, рифма не только не нарушает благозвучия в поэзии, но является закономерностью стихотворных произведений. Более того, рифма является одним из внешних признаков стихотворной формы. В прозе рифма рассматривается как нарушение благозвучия. Так, в прозе слова day

и decau поставленные на близком расстоянии, будут нарушать требование благозвучия в прозе. Нарушение благозвучия можно увидеть на следующем примере;

The speaker discussed the *source* of the *force* of international law.

Рифма вводится в прозаическом повествовании в стилистических целях. Например, в одном рассказе описывается объяснение в любви одного молодого человека, который, начитавшись поэтических произведений, говорит возвышенным слогом, однако он сам замечает, что речь его производит странный эффект в связи с появлением в ней рифм. Вот это место:

Until this voyage began I didn't know what life meant. And then I saw you. It was like the gate of heaven opening. You are the dearest girl I ever met, and you can bet, I'll never forget . . .

He stopped. "I'm not trying to make it rhyme," he said appologetically. "Billy, don't think me silly . . .

I mean, if you had the merest notion dearest ... I don't know what's the matter with me, Billy. Darling. You're the only girl in the world. Surely that doesn't come as a surprise to you? That is, I mean, you must have seen, that I have been keen...

Благозвучие в прозе не допускает звуковых повторов, т. е. одинаковых звуков или сочетаний звуков в словах, расположенных рядом.

Вот пример, в котором повторение звуков [ʃ] и [s] представляет собой нарушение эвфонии в прозе: And she shuddered as she sat, still silent, in her seat, and he saw that she shuddered.

В эвфонию включается также учение о ритмической организации высказывания. Размер предложения, его построение должны в известной степени руководствоваться общими законами благозвучия. Совершенно правильной представляется мысль, высказанная Флобером и приведенная Мопассаном в его статье о Флобере: «Фраза будет жить, говорил он, — лишь в том случае, если она соответствует всем требованиям дыхания. Я знаю, что она хороша, если ее можно прочесть вслух». «Плохо написанные фразы не выдерживают этого испытания ... они давят грудь, стесняют бдение сердца и, следовательно, не приспособлены к условиям жизни.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 202.



Вопросы звуковой и ритмической организации речи больше разработаны в отношении стиха, в отношении прозы они почти не подвергались исследованию. Поэтому до сих пор нет определения ритма прозы и даже само существование такого ритма подвергается сомнению. Насколько сложно и противоречиво явление ритма в прозе свидетельствует следующее высказывание Флобера: «В поэзии — говорил Флобер — поэт следует твердым правилам. У него есть метр, цезура, рифма и множество практических указаний, — целая теория его ремесла. В прозе же необходимо глубокое чувство ритма, ритма изменчивого, у которого нет ни правил, ни определенной опоры; необходимо врожденное дарование, нужны способность рассуждать и художественное чутье, бесконечно более тонкие, более острые: ведь прозаик ежеминутно меняет движение, окраску, звук фразы сообразно тому, о чем он говорит».<sup>1</sup>

Рассмотрим некоторые стилистические приемы и выразительные средства языка, основанные на особой звуковой и ритмической организации высказывания.

### Аллитерация

Аллитерацией называется особый стилистический прием, цель которого создание дополнительного музыкально-мелодического эффекта высказывания. Сущность этого приема заключается в повторе одинаковых звуков или сочетаний звуков на относительно близком расстоянии друг от друга. Например:

*Secret and self-contained and solitary as an oyster.* (Ch. Dickens.) или:

*The possessive instinct never stands still  
Through florescence and feud, frosts  
and fires it follows the laws of progression*

(J. Galsworthy.)

Аллитерация, как и все другие звуковые средства, не несет в себе какой-либо смысловой функции. Она является лишь средством дополнительного эмоционального воздействия, своего рода музыкальным сопровождением основной мысли высказывания, весьма опосредствованно выявляющим настроение автора.

<sup>1</sup> Ги де Мопассан. Поли. собр. соч.. т. XIII, стр. 203. 18\* 275

Аллитерация в английском языке глубоко уходит корнями в традиции народного творчества. Литературная форма древней английской поэзии отличалась от современных литературных форм поэтических произведений. В этой поэзии опорными моментами стиха были ритм и аллитерация. Каждое значимое слово в строке народных песен, сказаний, находившееся под ударением, начиналось с одной и той же комбинации звуков. Так например, организована англосаксонская эпическая поэма «Беовульф»:

Fyrst forð zewát:	flota wæs on y̅ ðum,
bát under beorge.	Beornas gearwe
on stefn stigon:	strēamas wundon,
sund wið sande;	seczas bæron
on bearm nacan	beorhte frætwe...

Аллитерация в древнесаксонской поэзии играла ту же роль, что в современной поэзии играет рифма. Аллитерация может быть названа начальной рифмой: рифмуется не последний слог слова, а начальные звуки слова.

В современном английском языке под аллитерацией понимается не только повтор начальных звуков, но и звуков в середине слова. Народная традиция, как известно, всегда жизненно устойчива и прием аллитерации, как художественная форма народных поэтических произведений, остался в английском языке как испытанное средство художественно-эмоционального воздействия на читателя. В отличие от русского языка, где аллитерация не имела столь глубоких корней в народном творчестве, в английском языке аллитерация широко применяется в качестве художественно-стилистического приема не только поэзии, но и в художественной прозе (см. выше пример из произведения Голсуорси).

Аллитерация часто используется в народных поговорках и в пословицах. Например:

Tit for tat; blind as a bat; betwixt and between; It is neck or nothing; To rob Peter to pay Paul и т. д.

Аллитерацию можно видеть в заголовках газет и в названиях литературных произведений, например:

Sense and Sensibility  
Pride and Prejudice; School for Scandal;  
A Book of Phable and Phrase.

Аллитерация не только не имеет самостоятельного смыслового значения, но и не подсказывает каких-либо дополнительных эмоциональных оттенков значения.

В этом отношении интересны некоторые теории, которые пытаются доказать, что отдельные звуки или комбинации звуков обладают дополнительными оттенками значений или особой выразительной силой. Так, Ж. Вандриес утверждает, что «различные звуки и их различные сочетания обладают различной выразительной силой».<sup>1</sup> А. Морис идет дальше. Он наделяет отдельные звуки способностью выражать идеи и чувства и утверждает, что в творчестве подлинного поэта имеется соотношение между звуками слов, мыслями и чувствами, которые они выражают. Один из крупнейших специалистов по английскому стихосложению французский ученый Верье рекомендует произносить с закрытыми глазами какой-нибудь гласный звук (А, И, У), сильно и отчетливо его артикулируя. Так он приходит к тому, что звук (У) выражает обычно печаль, серьезность; звук (И) внушает радость и так далее.

Интересные данные приводит проф. Л. И. Тимофеев в своей работе «Теория литературы»: «П. А. Вяземский, — пишет Тимофеев, — опровергал эту теорию (о том, что звуки имеют определенный смысл — *И. Г.*) в споре с итальянцем, не знавшим русского языка, предложением определить по звуку смысл слов — *любовь, дружба, друг*. Итальянец предположил, что это «что-нибудь жесткое, суровое, может быть, бранное». А на вопрос что может означать по своим звукам слово *телятина*, он ответил, что нет сомнения, это слово ласковое, нежное, обращаемое к женщине».<sup>2</sup>

В английской художественной литературе и особенно в поэзии аллитерация из выразительного средства, широко используемого в народном творчестве, иногда перерастает в неотъемлемый прием декадентской, формалистической литературы. Аллитерация начинает рассматриваться как мощное средство выражения чувств и эмоций поэта. Звуки речи рассматриваются как имеющие собственное эмоциональное значение. Так, например, звук [d] рассматривается

<sup>1</sup> Вандриес Ж. Язык. М.: Соцэкгиз, 1937. - С. 174. <sup>2</sup> Тимофеев Л. И. Теория литературы. Учпедгиз, 1948 стр. 229 — 230.

как звук, который производит мрачный, зловещий эффект, [1], наоборот является выражением нежности и теплых чувств. Конечно, нельзя отрицать, что определенные звуки усиливают тот эффект, который достигается смыслом высказывания. Так повторение звука [d] в ниже следующих строках рассчитано на усиление подавленного, мистического настроения, создаваемого всей поэмой:

"... here I opened wide the door —

Darkness there, and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing, Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before."

(Е. Пое. *The Raven* )

Теории о смысловой самостоятельности звуков основаны на субъективном толковании звуковых ассоциаций. Совершенно очевидно, что звуки сами по себе так же, как и специально организованные звуки-повторы, не могут быть носителями какого-либо идейного, смыслового содержания. Эти звуки-повторы, конечно, являются своеобразным средством художественной выразительности, они могут выполнять и определенную художественную функцию, например, усиливать эмоциональное воздействие на читателя, создавать определенный тон высказывания, а иногда, как это будет показано ниже, и вызывать определенную ассоциацию с объективно существующими в природе естественными звуками, но от этого они не становятся носителями определенного смысла.

В лингвистической литературе изучены разнообразные формы звуковых повторов. Соответственно формам словесных повторов определены также формы и звуковых повторов: анафора (начальные повторы звуков), эпифора (конечные повторы звуков), стык, кольцо и др.

## Рифма

Рифма — это повторение (обычно через определенные интервалы) одинаковых или похожих друг на друга звуковых сочетаний в конце слов.

Возникновение рифмы в английском языке связано с развитием качественного стихосложения. Оно является результатом адаптации классического стихосложения к

английскому языку. Попытка приспособить греческую метрическую систему стихосложения к языкам с иной морфологической структурой привела к некоторому видоизменению классической метрической системы, в частности, к появлению рифмы.

С развитием качественного стихосложения рифма, до того неизвестная латинской поэзии, стала постоянной ее чертой. Из латинского языка она проникла в романские языки, а оттуда — в английский. Силлаботонический стих и рифма заменили первоначальную форму английской поэзии, основанную, как было указано, на аллитерации. Начиная с XII века вся английская поэзия за исключением аллитеративной поэзии второй половины XIV века (на севере Англии) строится на рифме.

Рифмы английской поэзии богаты и разнообразны как по звучанию, так и по структуре.

Рифма называется мужской, если звуковой повтор создается одним ударным слогом, завершающим стопу, например:

Palace-roof of cloudless nights! Paradise of golden lights!  
(Shelley.)

Если повторяются один ударный и один неударный слоги, то рифма называется женской, например:

Higher still and higher  
From the earth thou springest;  
Like a, cloud of fire  
The blue deep thou wingest . . .  
(Shelley.)

При звуковом повторе последнего в строке ударного и двух неударных слогов образуется так называемая дактилическая рифма:

"They have a number, though they never  
exhibit 'em  
Four wives by law, and concubines  
at libitum "  
(Byron.)

Употребление того или иного вида рифмы определяется стихотворным размером произведения.

Для двусложных размеров (ямб и хорей) наиболее характерными являются мужская и женская рифмы. Дакти-

лическая рифма чаще встречается в произведениях, написанных трехсложным размером (дактиль, анапест).

Наиболее распространенными в английском языке являются мужская и женская рифмы, так как они могут употребляться во всех стихотворных размерах.

Нередко у английских авторов можно встретить особый вид рифмы, так называемую «составную» рифму (в английском языке применяется термин "broken rhyme"): со словом или его частью созвучны два или несколько слов.

upon her-----honour won her . . .  
bottom forgot 'em shot him . . .

(B u r o n.)

Составные рифмы характерны для юмористических и сатирических произведений.

Рифма называется полной, когда совпадают гласный ударного слога и все следующие за ним звуки (гласные и согласные), например: might — right; heedless — needless.

Если повторяются согласный, гласный и все последующие звуки, то рифма называется точной или идентичной: hours — ours; perfection — infection.

При неполной рифме, как указывает само название, повторяются не все звуки рифмующихся слогов.

Существует два вида неполных рифм в зависимости от качества повторяющихся звуков: 1) ассонансирующая рифма, которая образуется повторением только гласных; согласные в такой рифме не совпадают: tale — rain; flesh — fresh — guess и 2) консонансирующая рифма, основанная на повторении одинаковых согласных при различающихся гласных: tale — pull; worth — forth.

Некоторые рифмы в английском языке основаны не на звуках, а на буквах, т. е. не на совпадении конечных звуков, а конечных букв. Такие рифмы называются зрительными: love — prove; flood — brood; have — grave. Звуковые различия в этих рифмах являются результатом тех многочисленных изменений, которые претерпела звуковая система английского языка в процессе своего развития. В более ранние периоды гласные в этих рифмах звучали одинаково. Зрительные рифмы сохранились в языке по традиции, и традиция эта настолько сильна, что подоб-

ные рифмы создаются и в настоящее время. Звуковое несовпадение в таких рифмах почти не ощущается.

В зависимости от расположения в строфе различаются рифмы:

- 1) парные — в рядом стоящих строках (*aa*),
- 2) тройные — (*aaa*),
- 3) перекрестные — (*абаб*),
- 4) охватные — (кольцевые или обрамляющие), при которых рифмуются крайние строки строфы: (*абба*),
- 5) тернарные — через две строки на третью (*ааббааб*) и т. д.

Каждый тип строфы характеризуется определенным расположением рифм.

Рифма может быть не только на конце строки, но и внутри нее. Такая рифма носит название внутренней, в отличие от внешней рифмы, которая образуется на концах строк. Внутренняя рифма чаще появляется в многостопных строках:

I bring fresh showers for the thirsting flowers ... (Shelley)

Роль рифмы в стихе чрезвычайно велика. Рифма уточняет метрическое деление стиха на ритмические единицы. Она делает ритм стиха более ощутимым и облегчает его восприятие. В этом основная роль рифмы. Помимо ритмообразующего значения следует подчеркнуть важность рифмы для семантического выделения слова. Слово, опирающееся на звуковой повтор, делается особенно заметным и привлекает к себе внимание.

### Звукоподражание

Другим приемом, связанным с звуковой организацией высказывания, является звукоподражание (ономатопея). Сущность этого приема заключается в том, что звуки подбираются таким образом, что их комбинация воспроизводит какой-либо звук, ассоциируемый нами с производителем (источником) этого звука. Например: buzz, bang, cuckoo, tintinnabulation, to mew и др.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Интересно отметить, что звукоподражание не совпадает в различных языках: ср. русское слово *жужжать* и английское buzz.



Звукоподражание может быть прямым или косвенным.

Прямое звукоподражание — это создание самостоятельного слова, в котором сочетание звуков рассчитано на воспроизведение желаемого звука. Примерами прямого звукоподражания могут служить вышеприведенные звукоподражательные слова. Таких слов в языке немного, их назначение не только называть явления, но и воспроизводить его звукописью. Например: *ting-tang, ping-pong, tap*. Эти слова можно назвать звуковыми метафорами языка. Они так же, как и обычные метафоры, создают образ. Однако в отличие от лексической метафоры, образ создается не зрительный, а звуковой.

Слово *to mew* так же, как и русское слово *мяукать*, не только объективно называет действие соотносимое с его производителем (кошкой), но и создает звуковой образ.

Следовательно, прямое звукоподражание, поскольку оно реализуется в отдельных словах, невозможно без реализации предметно-логического значения.

Косвенное звукоподражание — это воспроизведение какого-либо звука в природе средствами сочетания различных звуков в разных словах. Таким образом, косвенное звукоподражание — это особая форма аллитерации: звуки, повторяющиеся в разных словах, создают объективно существующий звук, вызывая ассоциацию с производителем (источником) данного звука, в индивидуальном восприятии автора. Например, в строке *мотора дозорного скороговорки* (Багрицкий.) повторение звука [P] в разных словах этой строки создает впечатление стука мотора. В строке: *And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain...* (Е. Рое.) аллитерация звука [s] в какой-то степени (в индивидуальном восприятии поэта) воспроизводит шорох занавески, движимой ветром. В стихотворении того же поэта "The Bells", построенном целиком на косвенном звукоподражании, воспроизводится разными средствами звон колоколов. Приводим в качестве примера лишь одну строфу:

Hear the sledges with the bells —  
Silver bells! What a world of merriment their melody foretells!  
How they tinkle, tinkle, tinkle,  
In the icy air of night!

While the stars, that over-sprinkle  
All the heavens, seem to twinkle  
With a crystalline delight; Keeping time, time, time In a sort of Runic  
rhyme,  
To the tintinnabulation that so musically wells From the bells, bells, bells,  
bells,  
Bells, bells, bells — From the jingling and the tinkling of the bells."

Звукопись сама по себе так же, как и аллитерация, не может являться средством передачи какого-либо идейного содержания. Само название «звукопись» представляет собой выражение цели и задач звукоподражания. Она имеет художественно-эстетическую функцию только тогда, когда она действительна, когда она мотивирована, то есть если она непосредственно требуется самим содержанием высказывания. Если же звукопись ставит своей задачей лишь воспроизведение объективно существующих в природе звуков и шумов и не связана с какой-либо мыслью, идеей, то звукопись становится музыкальной побрякушкой. Примером такого бессодержательного использования звукоподражания может служить все стихотворение R. Southey "How the Water Comes down at Lodore:"

Here it comes sparkling,  
And there it lies darkling,  
Here smoking and frothing,  
Its tumult and wrath in,  
It hastens along, conflicting strong;  
Now striking and raging,  
As if a war waging,  
Its caverns and rooks among.  
Rising and leaping,  
Sinking and creeping,  
Swelling and flinging,  
Showering and springing,  
Eddying and whisking,  
Spouting and frisking,  
Turning and twisting,  
Around and around;  
With endless rebound;  
Smiting and fighting,  
A sight to delight in,  
Confounding, astounding,  
Dizzying and deafening the ear with its sound.  
Receding and speeding,

And shocking and rocking,  
And darting and parting,  
And threading, and spreading.  
And whizzing and hissing,  
And dripping and skipping,  
And brightening and whitening.  
And quivering and shivering.  
And glittering and fluttering,  
And foaming and roaming,  
And working and jerking  
And heaving and cleaving,  
And thundering and floundering,  
And falling and crawling and sprawling.  
And driving and riving and striving.  
And sprinkling and twinkling and wrinkling.  
And sounding and bounding and rounding,  
And bubbling and troubling and doubling,  
Dividing and gliding and sliding,  
And grumbling and rumbling and tumbling,  
And clattering and battering and shattering,  
And gleaming and streaming and steaming and beaming,  
And rushing and flushing and brushing and gushing.  
And flapping and rapping and clapping and slapping,  
And curling and whirling and purling and twirling,  
Retreating and meeting, and beating, and sheeting,  
Delaying and straying and playing and spraying,  
Advancing and prancing and glancing and dancing,  
Recoiling, turmoiling, and toiling, and boiling,  
And thumping and plumping and bumping, and jumping,  
And dashing and flashing and splashing and clashing;  
And so never endings and always descending,  
Sounds and motions for ever and ever are blending;  
All at once, and all o'er, with a mighty uproar, —  
And in this way the water comes down at Lodore.

Это стихотворение чрезвычайно искусно воспроизводит шум водопада, причем нарастание шума создается более удлиненной строкой, большим количеством слов в строке. Конечно, такое стихотворение ни в какой степени не может рассматриваться как поэтическое произведение, имеющее целью воздействовать (эмоционально) на читателя содержанием мысли и ее художественно-образным оформлением. Здесь никакой мысли нет. Слова подобраны не с точки зрения того, какое значение они имеют, а с точки зрения их пригодности для создания нужного звукового эффекта. Таким образом, содержание самого высказывания подчинено формально звуковому принципу.

Противоречия



здесь очевидны. В стихотворениях подобного типа язык теряет свою основную функцию — быть средством общения, — здесь он используется лишь как средство музыкального выражения.

### Ритм

Ритм — это всякое равномерное чередование (напряжения и ослабления, ускорения и замедления и т. д.). Ритмически чередующиеся единицы могут быть звуками, сочетаниями звуков, движениями. В связи с этим возможен ритм танца, музыки, работы, речи. Ритм речи — это выразительное средство языка, основанное на равномерном чередовании соизмеримых единиц речи. Такими соизмеримыми единицами речи являются ударные и неударные слоги. Как и для всех германских языков, для английского языка характерно силовое (динамическое) ударение, падающее на первый слог. А так как в английском языке преобладают односложные или двусложные слова, то для английской речи характерно чередование одного ударного с одним неударным слогом.

Многосложные слова английского языка в основном заимствованы из французского языка. В таких словах ударение падает или на первый слог ('excellent), или на третий слог от конца (humility). Многосложные слова в английском языке часто имеют два ударения. Это связано с общей ритмической тенденцией английского языка чередовать один ударный и один неударный слог (например, revolution).

Однако не следует думать, что факт характерности чередования одного ударного слога с одним безударным делает английскую речь всегда ритмичной или однородной в ее ритмическом строении. Часто ударные слоги отделяются друг от друга неодинаковым количеством неударных (предлоги, союзы, местоимения и просто неударные слоги в многосложных словах). В таких случаях между ударными слогами создаются промежутки неодинаковой длины (неударные слоги). Иногда же, наоборот, ударные слоги могут следовать непосредственно друг за другом.

Кроме того, логические (смысловые) паузы после слов и смысловых групп затрудняют ощущение равномерности следования ударных и неударных слогов.

Однако, даже там, где нет точного количественного соответствия между числом ударных и неударных слогов, мы продолжаем ощущать ритм. Для примера возьмем простую фразу:

I'go to the 'Institute 'every 'day.

Обозначив ударный слог знаком | , а неударный значком ∪ , мы получим следующее строение этой фразы:

∪ | ∪∪ | ∪∪ | ∪ |

Как видно из схемы, последний ударный слог отделяется от предпоследнего 1 неударным слогом, хотя до этого были группы в 2 неударных слога. Однако, вся эта фраза кажется нам ритмичной, поскольку длина последнего неударного слога (во времени) явно больше предыдущих, так что сумма двух предыдущих безударных слогов приблизительно равна длине последнего безударного.

Возьмем еще пример:

'What if the 'action 'lay a'gainst the 'board. (Galsworthy.)

| ∪∪ | ∪ | ∪ | ∪ |

И здесь ощущение ритма остается, так как неударные отрезки приблизительно равны между собой. сходства между ними больше, чем различия.

Однако, мы редко обращаем внимание на ритмичное чередование слогов в прозе, из-за пестрого неодинакового ритмического строения предложения. Кроме того, деление предложения на смысловые группы иногда не совпадает с делением на ритмические группы.

При чтении прозы наше внимание не подготовлено к восприятию ритмического чередования.

В стихотворном произведении наоборот. Мы заранее знаем, что изложение будет ритмизованным и мы легко улавливаем закономерное чередование слогов. Например:

And where will you fetch it from, all you Big Steamers?  
And where shall I write you when you are away? (Kipling.)

Любая из этих строк в прозе не обратила бы на себя нашего внимания с точки зрения закономерности ритмического

чередования слогов. Но однотипность ритмического рисунка в следующих строках создает закономерность чередования. Появляется ритм.

Некоторые лингвисты пытаются ритм прозы свести к стихотворному ритму. Они считают, что ритм прозы в основном создается чередованием ударных и неударных слогов, образующих стопы, подобные тем, какие мы находим в стихах. Другие вообще отрицают наличие ритма в прозе; они противопоставляют ритмичную речь (стихи) неритмичной (прозе).

Ритмическая организация художественной прозы не может быть подвергнута сомнению. Однако этот ритм качественно отличен от ритма стихотворной речи. Соизмеримыми, повторяющимися единицами ритма прозы выступают не слоги и не слова, а более крупные речевые отрезки.

Так определенное ритмическое чередование появляется в предложении с однородными членами, например:

I pulled through it, though nobody threw me out a rope. Vagabond, errand-boy, vagabond, labourer, porter, clerk, chief manager, small partner, Josiah Bounderby of Coketown. Those are the antecedents, and the culmination. (Ch. Dickens.)

При перечислении ритм выступает еще более отчетливо, если перечисление сопровождается многосоюзием. Например,

And indeed, they were at music, or at backboard, or at geography, or at history, the whole day long. (W. M. Thackeray.)

Описывая функции различных стилистических приемов, мы указывали и на функцию ритмической организации. Мы видели, что ритм создают и параллельные конструкции, и повторы, и нарастание, и другие приемы.

Параллелизм конструкций в антитезе создает особый ритм, основанный на чередовании 1-ой и 2-ой мелодий и высоты тона в словах — антонимах. Например:

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way — in short, the period was so far like the present period, that some of its



noisiest authorities insisted on its being received for good or for evil, in the superlative degree of comparison only.

(C h. D i c k e n s. *A Tale of Two Cities.*)

Часто ритмическую организацию предложений создает его особое синтаксическое строение. Так наличие парных определений, или определения + наречие, или определения — сложного прилагательного, появляющихся перед определяемыми словами, влечет за собой четкое ощущение ритма. Например:

The *high-sloping* roof, of a *fine sooty* pink, was almost Danish, and two "*ducky*" *little* windows looked out of it, giving an impression that *very tall* servants lived up there. (J. Galsworthy.)

Как указывалось выше, ритм прозы не так легко улавливается. Попытки определить ритм в прозаическом отрывке иногда терпят неудачу из-за слишком субъективного подхода к проблеме ритма вообще. Любое предложение можно сделать ритмически организованным, если пренебречь делением речевого отрезка на смысловые группы и фразовым ударением.

Но бесспорным является тот факт, что совпадение смысловых отрезков высказывания в синтаксическом строении разных предложений, как бы причудливо оно не было, всегда создает условия для появления ритма.

Ритм стихотворной речи представляет собой значительно более исследованное явление с точки зрения разнообразия форм его проявления и закономерностей его развития.

Перейдем к рассмотрению особенностей стихотворного ритма, характерного для английской поэзии.

## АНГЛИЙСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

### Классический стих

Основные размеры английского стихосложения и его законы до сих пор представляют собой предмет спора. Существует много теорий о характере английского стиха, о его особенностях, об основных размерах английского стиха. Некоторые английские лингвисты, как, например, Генри Суит, утверждают, что определить характер метрического строения английского стиха невозможно.

Английское стихосложение, как и всякое другое стихосложение, возникло из песни. Стих выделяется в качестве самостоятельной поэтической системы только тогда, когда он отрывается от музыкального сопровождения в песне.

То, что лежит в основе музыки, — ритм — является ведущим признаком и в стихе, но этот ритм подвергается существенной трансформации, когда единица измерения стала не только временной, но и качественной. В основе ритма в музыке лежит чередование отрезков, соизмеримых во временном протяжении.

В основе стиха (английского) лежит чередование единиц качественно отличных по своему характеру — ударных и неударных слогов. Иными словами, в музыке ритм количественный, в английском стихе ритм — качественный. Английское стихосложение поэтому носит название качественного стихосложения.<sup>1</sup> Но природа английского языка,

---

<sup>1</sup> Существует и количественное стихосложение. К нему относится, например, греческое стихосложение, в котором чередующиеся слоги различались не по своему качеству, а по количеству. Так, в греческом стихосложении стопа (как такт в музыке) могла состоять из двух долгих слогов — долгого и короткого или двух коротких слогов и т. д. Название различных стоп, в которых слоги чередовались по характеру количества звука, было перенесено на английское стихосложение.

его фонетические законы не укладываются в требования регулярного чередования качественно различных единиц. Ведь регулярное чередование требовало бы такой организации стиха, при которой за каждым ударным слогом следовал бы неударный, и за каждым неударным слогом следовал бы ударный, или же за каждым ударным следовало бы два неударных, или за каждыми двумя неударными слогами следовал бы один ударный и т. д. Такое регулярное чередование возможно лишь в идеальной схеме, которая носит название метра или метрической организации стиха. Идеальная метрическая сетка под влиянием фонетических законов языка начинает изменяться, деформироваться, отклоняться от этой схемы. И, тем не менее, в английском стихосложении можно проследить и такие упорядоченные формы стиха, которые приближаются к идеальной метрической схеме. В английском стихосложении выделяются следующие пять основных размеров:

1. ямбический метр (УЛ),
2. хореический метр (ЛУ),
3. дактилический метр (ЛУУ),
4. амфибрахический метр (УЛУ),
5. анапестический метр (УУЛ).

Первые два метра являются двусложными размерами, последние три метра — трехсложными размерами английского стиха.

Ямб: I looked upon the rotting sea.

УЛ УЛ УЛ УЛ  
And drew my eyes away.

Хорей: Would you ask me whence these stories

ЛУ УЛУ УЛУ УЛУ  
Whence these legends and traditions.

Дактиль: Cannon to right of them

ЛУУ УЛУУ

Cannon to left of them.

┌ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Амфибрахий:

O talk not to me of a name great in story

◡ ┌ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

The days of our youth are the days of our glory.

◡ ┌ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Анапест:

Do ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ you ask what the birds say?

The sparrow, the dove.

Эти основные размеры английского стиха не всегда проявляются в своем чистом виде. Более того, «сопротивление» языкового материала,<sup>1</sup> то есть словное ударение и, в некоторых случаях, фразовое ударение, с одной стороны, и, с другой стороны, обычно неударное положение служебных и вспомогательных частиц,- все время взаимодействуют с метрической сеткой данного размера. Это взаимодействие иногда сказывается в том, что неударный слог или частица, попадая в положение ударного слога сетки, либо снимает метрическое ударение, либо в значительной степени ослабляет его силу. Так, строка:

There was three kings into the East ◡ ┌ / ◡ ┌ / ◡ ◡ / ◡ ┌ /,

которая представляет собой четырехстопный ямб, то есть по сетке должна была иметь четыре ударных слога и четыре неударных слога, фактически имеет лишь три ударных слога и пять неударных слогов, так как третья стопа, в которую попал предлог into, по нормам английского языка не может стоять под ударением в фразе. Таким образом, третья стопа вместо одного неударного слога, за которым должен бы следовать один ударный (U' ), фактически состоит из двух неударных (UU).<sup>2</sup> Такая стопа может появиться в строке лишь случайно, то есть она не может представлять собой закономерный ряд чередований. Иными словами,

<sup>1</sup> Термин «сопротивление материала» заимствованы нами из работы В. М. Жирмунского «Введение в метрику».

<sup>2</sup> См также вторую строку в примере на хорей: Whence these legends and traditions.

такой размер стиха, который состоял бы полностью из подобных стоп, в английском языке невозможен, так как здесь не было бы качественного чередования. Такая стопа носит название пиррихия.

Пиррихий, следовательно, в системе английского стихосложения может появляться лишь как модулятор ритма. Нарушая закономерность чередования (неударного — ударного или ударного — неударного), он создает особую гибкость стиха колебаниями ритма.

Стопа пиррихия может появиться в любом месте строки. Например в предложении:

And still<sup>1</sup> the more and more they drank.

∪ ∪ | ∪ ∟ | ∪ ∟ | ∪ ∟

пиррихий появился в первой стопе. Реже всего стопа пиррихия появляется в конце строки. Это и понятно. Конец строки называется опорным пунктом стиха: здесь обычно появляется рифма, а рифма всегда находится под ударением. Чем больше стих приближается к нормам живой разговорной речи, тем менее выдерживается чистота ритмической сетки, тем чаще появляются пиррихии и другие модуляторы ритма, о которых речь будет идти ниже. Вот пример, где пиррихий появляется в третьей стопе второй строки:

Stay, ∟ ∪ | ∟ ∪ | ∟ ∪ | ∟ ∪ my charmer, can you leave me?

Cruel, cruel to deceive me.

∟ ∪ | ∟ ∪ | ∪ ∟ | ∟ ∪

Размер этого стихотворения — хореический. Во второй строке третья стопа представляет собой стопу пиррихия, так как в ударное, по сетке, положение попала частица *to*, которая обычно в английском языке является неударяемой.

Другим модулятором ритма является спондей — это двусложная стопа, в которой оба слога находятся под ударением (∟∟). Как и пиррихий, спондей не представляет

<sup>1</sup> Слово *still* может рассматриваться как имеющее второстепенное ударение в строке. Взаимодействие между метрической сеткой и словным или фразовым ударением часто проявляется в том, что метрическая сетка, при недостаточном сопротивлении языкового материала, может навязать второстепенное ударение слову, обычно неударному в фразе.

собой самостоятельного размера английского стиха. Он может появиться лишь в связи с замыслом поэта. Например:

Roll on, thou deep and dark blue ocean — roll!

┌ ┌ | ∪ ┌ | ∪ ┌ | ∪ ┌ | ∪ ┌ |

Ten ┌ ┌ | ∪ ┌ | ┌ ┌ | ∪ ┌ | ∪ ┌ | thousand fleets sweep over thee in

vain; Man marks the earth; with ruin his control

┌ ┌ ┌ | ∪ ┌ | ∪ ┌ | ∪ ∪ | ∪ ┌ |

Здесь первые стопы представляют собой стопы спондеические. Они появились в стихе в связи с естественным «сопротивлением материала» ; они в какой-то степени отражают замысел поэта: сделать ударение на особо значимых словах строки. Спондей в этих строках появился в связи с тем, что слова roll, ten и man поставлены в начале строки. По ритмической сетке здесь должны были быть неударные слоги, но слова, которые появились на этих местах, являются носителями основного смысла высказывания. Они не могут занимать подчиненного положения, которое характерно для слов (слов) в неударном положении. Поэтому неударные по ритмической сетке слоги получают дополнительное ударение.

В отличие от пиррихия, который, как было указано выше, зависит от самого языкового материала и поэтому появляется более или менее произвольно, спондей всегда появляется в связи с определенным намерением автора. Он, отягчая безударный слог, заставляет столкнуться два ударных слога. При таком столкновении неизбежно появляется небольшая пауза; каждый слог становится в интонационном отношении более самостоятельным и это способствует большей выделяемости каждого слога в составе высказывания.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В. М. Жирмунский в своей книге «Введение в метрику» усматривает определенные закономерности в появлении спондеев в английском силлаботоническом стихе. «Английский язык, — пишет он, обнаруживает те же тенденции, как и немецкий (отягчение метрических неударных слогов — *И. Г.*), но в еще более подчеркнутом виде... Потому не только трехдольные размеры, но даже двудольные уже обнаруживают склонность к отягчению метрически неударных слогов. Благодаря большому числу односложных слов, в акцентуации английского стиха особенно существенную роль

Характерно, что спондей чаще всего появляется в первой стопе строки. Это объясняется тем, что начало строки всегда является местом наибольшей эмфазы. Спондей же, как только что было указано, используется автором для выделения наиболее значимого слова строки.

Третий ритмический модулятор это ритмическая инверсия. В стопе ямба или хорее меняются местами ударные и неударные слоги. Таким образом, в стихотворении, написанном ямбом, может появиться стопа хорее или же в стихотворении, написанном хореем, может появиться стопа ямба. Например:

Full many a glorious morning have I seen  
Flatter the mountain tops with  
sovereign eye, Kissing with golden face the meadows green,  
Gilding pale streams with heavenly alchemy.

(W. Shakespeare.)

Во второй, третьей и четвертой строках первые стопы не ямбические, а хореические.

Ритмическая инверсия так же, как и спондей, обычно служит целям эмфазы. Она появляется там, где необходимо усилить смысловую нагрузку слова. Так, в другом сонете Шекспира:

Then hate me when thou wilt; if ever, now:  
Now, while the world is bent  
my deeds to cross.

слово *now* — ключевое слово всего сонета. Оно и поставлено в такое положение, при котором наибольшая эмфаза падает на него.

Если при спондее выделенными оказываются оба слога стопы, то при ритмической инверсии выделению подвергается лишь один слог. Чаще всего ритмическая инверсия появляется в ямбическом размере. Начало строки, неударное по ритмической сетке ямба, оказывается в ударном положении.

Перечисленные три модулятора ритма создают особые колебания в ритмической организации силлабо-тонического стиха, без которых само понятие стихотворного ритма не-

---

должно играть ударение синтаксическое (фразовое), которое вообще более способно к деформации под влиянием метрического ударения, чем ударение словесное в двусложном и многосложном слове». (Введение в метрику. Изд. "Academia". Л., 1925, стр. 85 — 86.)



возможно. Поэтому мне представляется правильным определение ритма стиха, которое дано В. М. Жирмунским в его книге «Введение в метрику»: «ритм есть реальное чередование ударений в стихе, возникающее в результате взаимодействия идеального метрического закона и естественных фонетических свойств данного речевого материала».<sup>1</sup>

Правда, это определение ритма подходит лишь для классического стихосложения. Ритм ударного стиха требует другого определения, потому что характер чередования соизмеримых единиц другой, да и сами соизмеримые единицы другие.<sup>2</sup>

Английский стих называется силлабо-тоническим потому, что, кроме учета характера чередования качественно отличных, повторяющихся единиц (ударных и неударных слогов), английское стихосложение учитывает также и количество стоп в строке.

В английском стихосложении количество стоп может колебаться от одной до восьми. Строки, состоящие из одной стопы, носят название *monometre*, из двух стоп — *dimetre*, из трех стоп — *trimetre*, из четырех — *tetrametre*, из пяти *pentametre*, из шести — *hexametre*, из семи — *heptametre*, из восьми — *octometre*. Восьмистопная строка уже несколько нарушает возможность восприятия ритмически четкого стиха. Восьмистопная строка поэтому подсознательно разбивается на две строки по четыре стопы в каждой. Такая подсознательная разбивка восьмистопной строки часто поддерживается и внутренней рифмой. Так, в стихотворении Эдгара По «Ворон», написанном восьмистопным хореем, каждая строка, имеющая внутреннюю рифму, легко делится на две строки четырехстопного хоря:

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December, And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor. Eagerly I wished the morrow; — vainly I had sought to borrow From my books surcease of sorrow — sorrow for the Lost Lenore — For the rare and radiant maiden whom the Angels name Lenore — Nameless here for evermore.

Обычная длина строки в английском стихосложении — это четырех и пятистопные строки. Количество слогов в

<sup>1</sup> Жирмунский В.М. Введение в метрику. "Academia". Л., 1925. стр. 4445. <sup>2</sup> См. об этом ниже.

строке зависит от характера стоп (двусложные и трехсложные). Если стопа двусложная (ямб и хорей), то четырехстопная строка будет состоять из восьми слогов, пятистопная строка — из десяти слогов и так далее. Если стопа трехсложная, то соответственно четырехстопная строка будет состоять из двенадцати слогов, пятистопная — из пятнадцати и т. д. Таким образом, английский стих учитывает как количество слогов (т. е. длину строки), так и характер чередования ритмических единиц — ударных и неударных слогов.

В английской версификационной терминологии приняты следующие обозначения размеров английских стихов:

*iambic tetrametre* — четырехстопный ямб, *trochaic octometre* — восьми-стопный хорей, *iambic pentametre* — пятистопный ямб, *dactylic hexametre* — шестистопный дактиль и т. д.

В русском стихосложении определение указывает на длину строки, а определяемое — на тип метра. В английском языке наоборот: определение указывает на тип метра, определяемое — на длину строки.

Сама длина строки представляет собой величину, которая измеряется во временном протяжении, т. е. во времени, необходимом на ее произнесение, характер же метра указывает на качественное различие между элементами, составляющими ритмические единицы.

Таким образом, можно сделать вывод, что в основе английского стиха лежат два фактора: протяженность и ударение.

Попытки некоторых лингвистов определить английский стих только чередованием ударных и неударных слогов также безуспешны, как и попытки других определить сущность английского стиха лишь во временном протяжении. Дело в том, что обычно безударные слоги в стопе короче, чем ударные. Иными словами, ударение и долгота слога очень часто совпадают. Это приводит к тому, что при правильном чередовании ударных и неударных слогов складывается впечатление не только качественно отличных элементов, но и элементов различных во временном протяжении. Однако, это не всегда воспринимается с достаточной четкостью. Многое зависит от манеры чтения, интерпретации

музыкально-ритмической композиции стиха. Разберем для этой цели стихотворение Эдгара По "Annabel Lee":

It was many and many a year ago,  
In a kingdom by the sea,  
That a maiden there lived, whom you may know,  
by the name of ANNABEL LEE;"  
And this maiden she lived with no other thought  
Than to love and be loved by me.

I was a child and *she* was a child,  
In this kingdom by the sea;  
But we loved with a love that was more than love  
I and my ANNABEL LEE;  
With a love that the winged seraphs of heaven  
Coveted her and me. And this was the reason that, long ago, In this  
kingdom by the sea, A wind blew out of a cloud, chilling My beautiful  
ANNABEL LEE; So that her highborn kinsmen came And bore her away  
from me, To shut her up in a sepulchre In this kingdom by the sea.

(E. Poe. *Annabel Lee* )

Это стихотворение можно прочесть двояко: с одной стороны, каждую строку можно разбить на две синтагмы соответственно смысловым и, естественно, речевым факторам. Особенно это легко сделать в третьей строке, где после слова *lived* появляется пауза, как везде, перед придаточным относительным предложением. Соответственно можно в следующей строке отделить и *Annabel Lee*, тем более, что имя девушки самим поэтом выделяется графическими средствами. Так же можно разбить и другие строки стихотворения, придав, таким образом, всему стихотворению тон непринужденно повествовательный. Изобразим такого рода манеру чтения этого стихотворения гра-

UU L UU L UU L U L  
UU LU || UU L ^ ^  
UU LUUU L || LL UU L  
UU L || UU UU L  
UU LU || UU LUUU L  
UU L || UU L U L

207

фически (знак || обозначает паузу между словами, а знак ^ обозначает паузу в конце строки).

Другое дело, если этому стихотворению придать ритмически музыкальный характер. В этом случае более короткие стопы будут несколько растянуты во временном протяжении, чтобы компенсировать недостающие слоги (подогнать ямб к анапесту). Точно так же короткие строки будут растянуты паузой после конца строки. Знаком (:) мы будем обозначать удлинение слога:

```

    UU_ UU_ UU_: U_
    UU_: U_ U_: ^^
    UU_ UU_: U_: U_
    UU_: U_ UU_ ^
  
```

Все стихотворение приобретает напевный характер. Музыкальное оформление второго варианта совсем не снижает качественного чередования. Наоборот, временная протяженность, так явно ощутимая в последней интерпретации стиха, усиливает ударные элементы строки.

Из всего сказанного можно сделать вывод об удивительной гибкости силлабического стиха. Ритмическая сетка, придавая стиху определенную закономерность во временном протяжении, одновременно приспосабливаясь к естественным фонетическим законам языка, порождает самые разнообразные взаимоотношения временных и акцентных факторов. Появление модуляторов ритма вызывает еще более подвижную систему взаимно связанных ритмико-временных элементов. Колебания ритма, скованные, однако, временными ограничителями, поддерживают общее ощущение ритма. Само понятие ритма неотделимо от временного фактора.

Эта гибкость стиха создается еще и целым рядом других факторов, имеющих немаловажное значение в теории стихосложения. Под гибкостью стиха понимается возможность приспособления языковых факторов к ритму, с одной стороны, и, с другой стороны, сковывающее действие ритмически организующих факторов на языковой материал.

Одним из дополнительных факторов, способствующих большей гибкости стиха, характеризующих приспособление стиха к естественным нормам речевого членения высказывания, является так называемый enjambement. Этим термином обычно обозначается перенос из одной строки в другую часть смысловой **синтагмы**.

Известно, что в английском языке сказуемое и дополнение, или подлежащее и сказуемое (если между ними нет определительных слов или оборотов) представляют собой довольно тесное семантическое единство.

Когда в стихе дополнение оказывается оторванным от глагола положением в начале строки, то есть глаголом заканчивается строка стиха и дополнением начинается новая строка, то, естественно, образуется некоторый разрыв, пауза. В зависимости от характера интерпретации отрывка (большего внимания к ритмическому фактору или, наоборот, большего внимания к смысловому фактору стиха) эта пауза ощущается в большей или меньшей степени. Например:

Man marks the earth with ruin — his control Stops with the shore; —  
upon the watery plain The wrecks are all thy deed, nor doth remain A  
shadow of man's ravage, save his own . . .

(G. Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*.)

Почти в каждой строке имеется enjambement, который тоже является одним из модуляторов ритма. Пиррихий, спондей и ритмическая инверсия видоизменяют ритмическую сетку внутри строки, приспособляя ее к нормам звучания живой разговорной речи. Enjambement сближает стихотворную форму речи с нормами живой разговорной речи в более крупных речевых отрезках, т. е. в пределах двух и более строк, так как enjambement фактически нарушает закономерное чередование одинаковых по длине строк; две и более строки сливаются в одну.

При enjambement происходит взаимодействие смысловой и ритмической сторон высказывания. Создается та напряженность ожидания, которая всегда появляется, когда словосочетание «протягивается».<sup>1</sup> Эта напряженность особенно ощутима при enjambement, при котором «протяжение» словосочетания приобретает закономерные ритмико-смысловые функции.

Из других особенностей английского стихосложения, в какой-то степени сближающих стихотворную речь и прозаическую речь, можно назвать белый стих (blank verse). Особенность белого стиха заключается в нарушении

<sup>1</sup> См. цит. выше статью В. Н. Ярцевой.

одного из организующих факторов стихотворной речи — рифмы.

Как было указано, рифма является одним из опорных моментов стихотворной формы речи. В белом стихе рифмы нет. Таким образом, единственным внешним признаком стихотворной речи остается ритм. В большинстве случаев в белом стихе ритм представляет собой довольно четко выраженную систему чередования соизмеримых языковых единиц. Если ритмическая организация и здесь подвергнется колебаниям путем внесения различного рода модуляторов, то такой стих еще более приблизится к обычной прозаической речи. Примером этому может служить драматический стих, то есть пятистопный нерифмованный ямб, которым написаны большинство трагедий и комедий Шекспира. Количество всякого рода модуляторов ритма (пиррихий, спондеев, ритмическая инверсия и enjambement) настолько сильно ломает ритмическую организацию стиха, что в ряде случаев ритм стиха едва ощущается. Как и в других случаях многое зависит здесь от субъективного ощущения ритма и субъективной интерпретации читаемого отрывка.<sup>1</sup> В качестве иллюстрации можно привести любое место из любой трагедии Шекспира:

Othello. Nay, stay; thou shouldst be honest.

I a g o. I should be wise; for honesty's a fool and loses that it works for.

Othello. By the world,

I think my wife be honest and think she is not; I think that thou art just and think thou art not. I'll have some proof. Her name, that was as fresh As Dian's visage, is now begrim'd and black As mine own face. If there be cords or knives, Poison or fire or suffocating streams, I'll not endure it. Would I were satisfied!

I a g o. I see, sir, you are eaten up with passion. I do repent me that I put it to you. You would be satisfied?

Даже беглый анализ ритмической организации этого отрывка неопровержимо доказывает близость драматиче-

---

<sup>1</sup> Интересно в этой связи отметить критику трактовки образа Гамлета в исполнении английского артиста Скофилда. Английские критики (см. *The Daily Worker* от 12.XII — 1955) сходятся на том, что Поль Скофилд нарушает ритм драматического стиха и приближает его к нормам звучания прозаической речи.

ского стиха к нормам прозаической речи. Только особое чувство ритма подсказывает здесь метрическую сетку пятистопного ямба.

Наиболее крупной единицей ритма в классическом стихосложении является строфа. Она объединяет ряд строк закономерностью чередования рифм. Строфа характеризуется и большей смысловой законченностью.

В английском стихосложении наиболее популярными являются следующие строфы: 1) *героический куплет* — две строки пятистопного ямба рифмующиеся друг с другом. Эту строфу можно выразить формулой *aa*.

Обычно исследователи делят историю развития этой строфы на два периода: первый период — это период Чосера и его последователей, и второй период — это героический куплет в произведениях Марлоу, Чапмена и других елизаветинцев. Первый период характеризуется гибкостью стиха, относительной свободой ритмической организации, наличием всяких модуляторов ритма; второй период — более строгими требованиями к чистоте ритмической организации стиха. Героический куплет, начиная с XVI века и особенно в поэзии Спенсера, становится скованным точными правилами стихосложения, теряет свою гибкость, становится более жестким.

Героическим куплетом написаны "Canterbury Tales" Чосера:

When that Aprille with his showres swoot  
The drought of Marche hath percèd to the root,  
And bathèd every veyn in suiche licoúr,  
From which vertu engendred is the flour . . . —

Блестящим примером сатиры на такой тип строфы, который вообще использовался в английской поэзии лишь для высоко торжественных случаев (од, посланий и т. д.), является произведение А. Попа "The Rape of the Lock". Вот небольшой отрывок из этой поэмы:

For lo! the Board with Cups and Spoons is crown'd,  
The Berries crackle, and the Mill turns round  
On shining Altars of *Japan* they raise  
The silver Lamp; the fiery Spirits blaze.  
From silver Spouts the grateful Liquors glide,  
While *China's* Earth receives the smoking Tide.  
At once they gratify their Scent and Taste,  
And frequent Cups prolong the rich Repast.



Некоторые типы строф представляют собой чередование строк различной длины при особом характере рифмовки. Так строфа, которая называется *балладной* (ballad) представляет собой чередование строки четырехстопного ямба со строкой трехстопного ямба (или двустопного ямба) при рифмовке *abab*. Например:

They took a plough and plough'd him down,  
Put clods upon his head; And they had sworn a solemn oath  
John Barleycorn was dead.

(R. Burns. *John Barleycorn*.)

Чередование длинных и коротких строк также является модулятором ритма.

В английской поэзии довольно широкое распространение получила *спенсерова строфа*, названная так по имени ее создателя Эдмунда Спенсера, поэта XVI века, который впервые использовал такого типа строфу в своей поэме «*Faerie Queene*». Это девятистрочная строфа, в которой первые восемь строк написаны пятистопным ямбом, а последняя девятая строка — шестистопным ямбом. Все девять строк связаны следующей рифмовкой: *ababbcbcc*. Этой строфой написан "Childe Harold's Pilgrimage" Байрона:

Awake, ye sons of Spain! awake! advance! (*a*)  
Lo! Chivalry, your ancient Goddess, cries, (*b*)  
But wields not, as of old, her thirsty lance (*a*)  
Nor shakes her crimson plumage in the skies: (*b*)  
Now on the smoke of blazing bolts she flies, (*b*)  
And speaks in thunder through you engine's roar: (*c*)  
In every peal she calls — "Awake! arise!" (*b*)  
Say, is her voice more feeble than of yore, (*c*)  
When her war-song was heard on Andalusia's shore? (*c*)

Из других популярных в английской поэзии строф можно упомянуть так называемую *римскую октаву*. Она состоит из восьми строк, написанных пятистопным ямбом при следующей рифмовке *abababcc*. Этот тип строфы заимствован английской поэзией из итальянского стихосложения и использовался Сиднеем и др. поэтами. Римская октава была возрождена в конце XVIII века. Байрон использовал ее в своих произведениях «Беппо» и «Дон Жуан». Вот пример такой строфы:

Oh, Love! of whom great Caesar was the suitor, (*a*) Titus the master, An-  
tony the slave, (*b*)

Horace, Catullus, scholars, Ovid tutor, (*a*)  
Sappho the sage blue-stocking, in whose grave (*b*)  
All those way leap who rather would be neuter — (*a*) (Leucadia's rock still  
overlooks the wave) (*b*)  
Oh, Love! thou art the very god of evil, (*c*)  
For, after all, we cannot call thee devil, (*c*)

Следующий очень популярный тип строфы в английской поэзии это *сонет*. Сонет отличается от других строф тем, что он является законченным произведением.<sup>1</sup>

Пожалуй, ни одна форма художественного произведения не была столь жестко регламентирована как сонет. Здесь все было predetermined: количество строк, размер, композиционное деление на три части. Даже содержание сонетов было в какой-то степени predetermined: сонет использовался лишь для выражения чувств к возлюбленной, другу или покровителю. Никакая другая тема не могла быть выражена сонетом.

Итальянский сонет требовал единства мысли, выраженной во всем сонете. Его композиционно-смысловая структура следующая: первое четверостишие с обрамляющей рифмой (*abba*) должно было познакомить читателя с основным содержанием сонета, второе четверостишие с такой же рифмой (*abba*) должно было развивать основные мысли, изложенные в первом четверостишии. Эти два четверостишия, таким образом, фактически должны были выразить одну мысль — идею; вместе эти восемь строк составляли октаву. После октавы следовал секстет, т. е. шесть строк, которые делились на два терцета. Первый терцет с рифмовкой (*cde*) должен был выразить мысль, которая в какой-то степени представляет собой антитезу к мысли, изложенной в октаве, и, наконец, второй терцет с такой же рифмовкой (*cde*) представлял собой синтез октавы и первого терцета. Часто этот синтез выражался в двух последних строках второго

---

<sup>1</sup> Были и опыты включения сонетной строфы в состав более сложного композиционного единства. Так образовалась форма поэтического произведения, которая получила название — венки сонетов. Однако, эта форма поэтического произведения не получила распространения ни в английской, ни в другой поэзии. Интересно, что даже в составе венка сонетов каждая строфа — сонет — представляет собой независимое целое.

Ср., например, венок сонетов: Leight Hunt'a под названием *The Fish, the Man, and the Spirit*.

терцета. Первая же строка второго терцета продолжала мысль, выраженную в первом терцете. Эта форма итальянского сонета также допускала некоторые вариации. Наиболее частые отклонения имели место в секстете, где рифмовка могла быть либо *cdcdcd*, либо *cdedce* и так далее.

На английской почве итальянский сонет подвергся трансформации. Ранние английские сонеты, написанные по итальянскому образцу, поэтами Уаттом, Сарреем, Сиднеем показывают довольно значительные отклонения от только что описанной схемы.

Создателем английского сонета фактически считается Шекспир. Английский сонет представляет собой строфу, состоящую из четырнадцати строк пятистопного ямба со следующей рифмовкой: *ababcdcdefefgg*. Деление на октаву и секстет, хотя и проводится во многих сонетах, не является, однако, обязательным условием композиционно-смысловой структуры сонета. Некоторые из сонетов Шекспира даже нарушают установленное количество строк в строфе; так, например, сонет ХСІХ состоит из пятнадцати строк, а сонет СХХVI — из двенадцати строк. Однако, эти два сонета являются исключением. Типичной схемой английского сонета все же остается 14 строк пятистопного ямба.

Многие сонеты Шекспира не нарушают общих композиционно-смысловых принципов построения этой формы поэтического произведения. Все 154 сонета Шекспира в основном представляют собой выражение чувств поэта к возлюбленной, к другу и к покровителю. Даже такие сонеты, в которых основное содержание никак не укладывается в рамки лирических признаний, а выражают отношение Шекспира к окружающему миру или к искусству, и те отдают дань привычной, условной форме выражения личных чувств к предмету обожания. Так, например, сонет 66, резко обличительный по своему содержанию, клеймящий пороки общества, современного Шекспиру, обрамлен строками, в которых выражено чувство поэта к предмету поклонения. Это как бы дань Шекспира условной форме сонета. Вот этот сонет:

Tir'd with all these, for restful death I cry  
As to behold desert a beggar  
born, And needy nothing trimm'd in jollity,  
And purest faith unhappily  
forsworn,

And gilded honour shamefully misplac'd, And maiden virtue rudely  
strumpeted, And right perfection wrongfully disgraced, And strength by  
limping sway disabled, And art made tongue-tied by authority, And  
folly — doctor-like — controlling skill, And simple truth miscall'd sim-  
plicity, And captive good attending captain ill: Tir'd with all these, from  
these would I be gone, Save that, to die, I leave my love alone.

Как видно даже из беглого анализа этого сонета, все строки, за исключе-  
нием первых двух и последних двух, скреплены повтором союза *and* и  
представляют собой выражение авторской образной оценки явлений окру-  
жающей его действительности. И лишь последние строки сонета говорят о  
чувствах автора.

Сонет XXI, содержание которого — выражение авторского понимания  
поэтического искусства, также подчинен условной форме сонета:

So is it not with me as with that Muse  
Stirr'd by a painted beauty to his verse,  
Who heaven itself for ornament doth use  
And every fair with his fair doth rehearse,  
Making a complement of proud compare,  
With sun and moon, with earth and sea's rich gems,  
With April's first-born flowers, and all things rare  
That heaven's air in this huge rondure hems.  
O! let me, true in love, but truly write,  
And then believe me, my love is as fair  
As any mother's child, though not so bright  
As those gold candles fix'd in heaven's air:  
Let them say more that like of hear-say well;  
I will not praise that purpose not to sell.

Приведенные два сонета отличаются однако в композиционном отноше-  
нии. Сонет XXI сохраняет деление итальянского сонета на октаву и секстет:  
в октаве выражается мысль о том, как пишут поэты, увлекающиеся формой  
стиха, приукрашивающие действительность, вынужденные прибегать к на-  
бору ходячих оборотов и сравнений, а мысль секстета противопоставлена  
той, которая выражена в октаве. Шекспир начинает секстет с утверждения,  
которое представляет собой антитезу предыдущей мысли (они писали так, а  
я иначе). Две последние строки секстета носят название эпиграмматических  
строк сонета. Именно эти строки со-

нета и представляют собой синтез двух противоположных он дополняющих друг друга мыслей. Первая из двух эпиграмматических строк, т. е. предпоследняя строка сонета по содержанию относится к октаве: Let them say more than like of hear-say well. Последняя же строка сонета по со; держанию со-относится с мыслью, выраженной в секстете! I will not praise that purpose not to sell.

Приведем еще один пример сонета Шекспира, в котором довольно четко выдержано разделение на октаву и секстет. Это сонет XXIII:

As an imperfect actor on the stage,  
Who with his fear is put besides his part,  
Or some fierce thing replete with too much rage,  
Whose strength's abundance weakens his own heart;  
So I, for fear of trust, forget to say  
The perfect ceremony of love's rite,  
And in mine own love's strength seem to decay,  
O'ercharg'd with burden of mine own love's might,  
O! let my books be then the eloquence  
And dumb presagers of my speaking breast,  
Who plead for love, and look for recompense,  
More than that tongue that more hath more express'd.  
O! learn to read what silent love hath writ:  
To hear with eyes belongs to love's fine wit.

И здесь октава противопоставлена секстету. В октаве излагается мысль о том, что чувства мешают выразить мысль что сила чувств накладывает печать на уста, а в секстете — о том, что книга, письмо, стих должны выразить чувство, волнующее поэта. Таким образом, с одной стороны, нет возможности выразить языком чувства, если они достаточно глубоки и сильны, с другой стороны, такая возможность существует. Эпиграмматические строки этого сонета так же, как и в XXI сонете, дают обобщение, вывод из двух взаимно исключающих положений сонета.

Чем более страстен и эмоционален сонет по своему содержанию, тем менее четко проводится условное композиционное деление. Так в сонете № 90 (так же как и в сонете № 66) оно совсем исчезает:

Then hate me when thou wilt; if ever, now;  
Now, while the world is bend my deeds to cross,  
Join with the spite of fortune, make me bow,  
And do not drop in for an after-loss;  
Ah! do not, when my heart hath 'scap'd this sorrow,  
Come in the rearward of a conquer'd woe;

Give not a windy night a rainy morrow,  
To linger out a purposed overthrow.  
If thou wilt leave me, do not leave me last,  
When other petty griefs have done their spite,  
But in the onset come: so shall I taste  
At first the very worst of fortune's might;  
And other strains of woe, which now seem woe,  
Compar'd with loss of thee will not seem so.

В этом сонете секстет продолжает мысль, выраженную в октаве. Весь сонет, таким образом, дает лишь одну мысль в последовательном нарастании.

Английский сонет получил очень широкое распространение в английской литературе после шекспировского периода. С небольшими вариациями в отношении композиции и формы шекспировский сонет живет до наших дней. Им пользовались поэты и XVII и XVIII веков. Блестящие образцы этой формы поэтических произведений созданы Шелли, Китсом, Байроном, Вордсвортом и др. Только в самое последнее время сонет как самостоятельная форма поэтического произведения перестает пользоваться столь большой популярностью. Это связано с общими закономерностями развития стиха, о которых речь будет идти ниже.

Этот краткий обзор ни в какой степени не охватывает все известные в английской поэзии типы строф. В этой более крупной единице ритма часто наблюдаются отступления от принятой схемы, которые, нарушая однообразие, придают стиху гибкость и приближают его к живой речи. Мы уже показали, что однообразие четкого ритма не свойственно нормам живого разговорного языка. И поэтому нарушение однообразия ритма приближает стих к прозаической речи. Одна из форм нарушения ритма выражается в строфическом enjambement, то есть в переносе части высказывания в новую строфу. Так, например, следующие две строфы из первой песни "Childe Harold's Pilgrimage" связаны друг с другом такого рода переносом:

## LI

At every turn Morena's dusky height Sustains aloft the battery's iron load;  
And, far as mortal eye can compass sight, The mountain-howitzer, the broken road,  
The bristling palisade, the fosse overflowed,



the stationed bands, the never-vacant watch, The magazine in rocky du-  
rance stowed, The holster'd steed beneath the shed of thatch, The ball-  
piled pyramid, the ever-blazing match,

## LII

Portend the deeds to come: — but he whose nod  
Has tumbled feebler despots from their sway,  
A moment pauseth ere he lifts the rod;  
A little moment deigneth to delay:  
Soon will his legions sweep through these their way;  
The West must own the Scourger of the world.  
Ah! Spain! how sad will be thy reckoning-day,  
When soars Gaul's Vulture, with his winds unfurled  
And thou shalt view thy sons in crowds to Hades hurled.

Эти две строфы соединены между собой тесными синтаксическими связями. В первой строфе, начиная с третьей строки и до конца строфы, идет ряд подлежащих (предложения с однородными членами); вторая строфа начинается со сказуемого, которое вместе с дополнением заканчивает мысль начатую в первой строфе. Такие переносы стирают грани между строфами. Высказывание в смысловом отношении не уместается в рамках одной строфы, как бы переливается через ее края. Внешняя форма единства строфы, не поддержанная смысловой цельностью, теряет в известной степени свою монолитность; как повторяющаяся ритмическая единица, строфа, подвергается колебаниям.

Строфический enjambement — явление относительно редкое. Как и другие модуляторы ритма переносы из одной строфы в другую разнообразят ритм и создают условия для более естественного, незаметного, неназойливого ритма.

### **Свободный стих (Free-Verse)**

Изучая историю английского стихосложения, можно проследить постепенные изменения его характера. Эти изменения имеют определенные закономерности, которые схематически можно изобразить следующим образом: от древнеанглийского аллитерированного, акцентного (см. ниже) стиха, характерного для народнопоэтического творчества, к силлабо-тоническому стиху, который является формой приспособления естественно речевого материала



к заданной схеме ритмического античного стиха, далее, к свободному стиху, о котором речь будет идти в этом разделе, и далее к тоническому (акцентному) стиху, возрождающему национальные традиции английского народного поэтического творчества.

Уже в анализе форм силлабо-тонического стиха мы видели как через разнообразные способы модуляции метрической схемы появились отклонения от строго классической нормы метрического стиха. Эти отклонения, по существу говоря, являются проявлениями «протеста» языкового материала против прокрустова ложа метрического стиха. Мы видели как пиррихий, спондей, ритмическая инверсия, строчный и строфический enjambement, белый стих, колебания в длине строки (хотя и не выходящие за пределы регулярного чередования) придают особую гибкость метрическому стиху и создают условия, при которых само существование метрического стиха может быть мыслимо в языках типа английского и русского.

Адаптация стихотворной формы речи к звучанию обычной прозаической речи не ограничивается перечисленными отклонениями от идеальной схемы классического метрического стиха. Не нарушая основного, ведущего признака стихотворной речи — ритмическую организацию высказывания — эта адаптация может вызвать сильные отклонения от классического метра. Разнообразные формы отклонения создают колебание ритма, его многочисленные вариации.

Одной из таких вариаций является свободный стих. Уже само название свидетельствует о том, что в этом типе стиха узакониваются и получают свою композиционную форму нарушения принципов силлабо-тонического стихосложения.

Особое распространение свободный стих получил в конце XIX и в начале XX в.в.<sup>1</sup>

Некоторые определения свободного стиха столь широки, что дают возможность подвести под этот вид стихосложения все виды стихов, в которых появляются отклонения от классических норм. Мы понимаем под свободным стихом такой стих, в котором сохраняется ведущее начало классической метрики, т. е. стих остается силлабо-тоническим. Но сво-

---

<sup>1</sup> Термин свободный стих является калькой с французского языка (vers libre).

бодный стих допускает сочетание двух размеров, например: ямба с анапестом или хореем с дактилем, т. е. двусложных и трехсложных размеров.<sup>1</sup> Такие сочетания становятся закономерными, то есть в свободном стихе другой размер появляется не в качестве модулятора ритма основного размера, а в качестве закономерно чередующейся ритмической единицы. Длина строк представляет собой величину непостоянную; в свободном стихе наблюдаются чередования длинных и коротких строк, причем в отличие от баллады, короткие строки могут быть то двустопными, то трехстопными,

Следующее отступление от классической формы стиха — это отсутствие строго установленной строфики. Одна строфа может состоять из одного количества строк, другая строфа из большего или меньшего количества строк.

Итак, для свободного стиха характерно отступление от классического стиха в отношении размера (характера метра), эквилиниарности (равностроичности) и строфики.

И, тем не менее, все эти отступления не выходят за пределы закономерных чередований, то есть в самом нарушении классического метра есть определенная организация.

Примером свободного стиха может служить уже упоминавшееся стихотворение Шелли "The Cloud". Возьмем для анализа три строфы из этого стихотворения:

I bring fresh showers for the thirsting  
flowers,  
From the seas and the streams; I bear light shade for the leaves when  
laid  
In their noonday dreams. From my wings are shaken the dews that  
waken  
The sweet buds every one, When rocked to rest on their mother's  
breast,  
As she dances about the sun. I wield the flail of the lashing hail,  
And whiten the green plains under, And then again I dissolve it in  
rain,  
And laugh as I pass in thunder.  
  
I sift the snow on the mountains below, And their great pines groan  
aghast;  
And all the night 'tis my pillow white, While I sleep in the arms of the  
blast.

<sup>1</sup> Сочетание ямба и хореем невозможно, так как это вызвало бы беспрепятственное столкновение двух ударных слогов. Также невозможно сочетание ямба с дактилем или хореем с анапестом,

Sublime on the towers of my skiey bowers,  
Lightning my pilot sits; In a cavern under is fettered the thunder,  
It struggles and howls at fits; Over earth and ocean, with gentle motion,  
This pilot is guiding me, Lured by the love of the genii that move  
In the depths of the purple sea; Over the rills, and the crags, and the hills,  
Over the lakes and the plains, Wherever he dream, under mountain or stream,  
The Spirit he loves remains; And I all the while bask in Heaven's blue smile,  
Whilst he is dissolving in rains.

The sanguine Sunrise, with his meteor eyes,  
And his burning plumes outspread, Leaps on the back of my sailing rack,  
When the morning star shines dead; As on the jag of a mountain crag,  
Which an earthquake rocks and swings, An eagle alit one moment may sit  
In the light of its golden wings. And when Sunset may breathe, from the lit sea beneath,  
Its ardours of rest and of love, And the crimson pall of eve may fall  
From the depth of Heaven above, With wings folded I rest, on my airy nest.  
As still as a brooding dove.

(P. B. Shelley. *The Cloud.*)

Первая строфа состоит из 12 строк, вторая — из 18 строк, третья — из 14 строк. Другие строфы этой поэмы также различаются по количеству строк. При анализе размера этого стихотворения выясняется, что мы имеем дело с сочетанием ямба и анапеста. Так, например, в первой строке анапест появляется в третьей стопе; вторая строка состоит из двух анапестических стоп; третья строка по композиции совпадает с первой: в ней также анапест появляется в третьей стопе; все остальные стопы ямбические; четвертая строка представляет собой сочетание двух стоп: анапестической и ямбической. Почти везде имеется сочетание ямба и анапеста. Конечно, как и в классическом стихе, здесь много модуляторов ритма. Здесь появляются и спондеи (см. шестую строку) и ритмическая инверсия (см. шестую или одиннадцатую строки второй строфы) и другие. Строки не эквилиниарны; так, например, первая строка 1-ой строфы состоит

из девяти слогов, вторая — из шести слогов, третья — из девяти слогов, четвертая — из пяти слогов, пятая — из одиннадцати слогов, шестая — из шести слогов и т. д.

И, тем не менее, везде можно вывести определенные закономерности; иными словами, во всех отклонениях есть определенная система: закономерное чередование двух размеров — ямба и анапеста. Каждая строфа характеризуется чередованием длинных и коротких строк. Это чередование обычно проявляется в смене четырехстопной строки двустопной или трехстопной. Каждая длинная строка имеет внутреннюю рифму, короткие строки рифмуются друг с другом.

Уже перечисленных признаков достаточно для того, чтобы сказать, что, несмотря на значительную свободу в использовании метрической схемы силлабо-тонического стиха, здесь установлены и определенные границы этой свободы. Как будет показано ниже, если бы таких ограничений в использовании силлабо-тонических стихов не было, то мы имели бы дело не со свободным стихом.

### **Акцентный (тонический) стих**

Дальнейшее движение формы английского стиха от классического метра к нормам прозаической речи приводит к возрождению в системе английского стихосложения акцентного (тонического) стиха, более характерного для национальной формы английского стихосложения, чем силлабо-тонический стих.

Сущность акцентного стиха, в основном, заключается в следующем: вместо более или менее регулярного чередования ударных и неударных слогов в качестве единицы ритма принимается лишь количество ударений в строке; количество же неударных слогов между ударными учету не подлежит. Получается неравное количество слогов в строках стихотворения. Количество ударений в строках является единственной соизмеримой ритмической единицей.

Свободный стих представляет собой переходную ступень от классического метра к акцентному стиху. В свободном стихе уже заложены характерные черты акцентного стиха. Действительно, различные по длине строки свободного **стиха**, сочетание различных метрических размеров, неодно-

родность строк, все это уже элементы акцентного стиха. Но свободный стих еще является стихом силлабо-тоническим, т. е. таким, в котором выдерживаются основные закономерности метрического стихосложения. Дальнейшее нарушение норм силлабо-тонического стиха приводит уже к распаду метрической системы. Акцентный стих уже не стих метрического типа, он представляет собой особую форму стихосложения, отличную по своим ритмическим характеристикам от классического стиха.

Ниже мы приводим два стихотворения, написанные акцентным стихом, которые показывают амплитуду колебаний ритма: от близости к силлабо-тоническому стихосложению до чистого тонизма:

With fingers weary and worn,  
    With eyelids heavy and red, A woman sat, in unwomanly rags,  
    Plying her needle and thread — Stitch"! stitch! stitch!  
In poverty, hunger, and dirt: And still with a voice of dolorous  
pitch  
    She sang the "Song of the Shirt!" "Work! work! work!  
    While the cock is crowing aloof! And work — work — work  
    Till the stars shine through the roof! It's O! to be a slave  
    Along with the barbarous Turk, Where woman has never a soul to  
save,  
    If this is Christian work! "Work — work — work!  
    Till the brain begins to swim! Work — work — work —  
    Till the eyes are heavy and dim! Seam, and gusset, and band,  
    Band, and gusset, and seam, — Till over the buttons I fall asleep,  
    And sew them on in a dream!"

(Thomas Hood. *The Song of the Shirt*)

Акцентный стих не однороден по своей организации; некоторые формы акцентного стиха, как, например, эти строфы из "Song of the Shirt" Томаса Гуда очень напоминают свободный стих и, однако, это не свободный стих: здесь нет тех закономерных чередований, которые соотносят свободный стих с метрическим стихом: количество неударных сло-

гов в каждой строке является величиной переменной. В первых двух строках по 4 неударных слога; в третьей строке — 6 неударных слогов; в четвертой — 4; в пятой ни одного неударного слога, все три слога находятся под ударением; в шестой строке — 5 неударных слогов; в седьмой строке — 6 неударных слогов и в последней строке первой строфы — 4.

В следующей строфе, также состоящей из 8 строк, количество ударных и неударных слогов в строках опять меняется. Так, например, в первой строке нет ни одного неударного, во второй строке — 5, в третьей — 1 неударный, в четвертой — 4, в пятой — 4, в шестой — 5, в седьмой — 6 и в восьмой — 3. Уже этот подсчет неударных слогов в строках показывает, как разнообразны по своей длине и по характеру ударений отдельные строки этого стихотворения. Можно сказать, что количество неударных слогов здесь совершенно не упорядочено, а раз так, то само понятие стопы в таком типе стиха уже не применимо. Другое дело — количество ударных слогов в строках. Здесь мы наблюдаем уже определенную закономерность: так, в первой строке этого стихотворения 3 ударных слога, во второй — 3, в третьей — 4, в четвертой — 3, в пятой — 3, в шестой — 3, в седьмой — 4 и в восьмой — 3.

Если внимательно проанализировать все стихотворение мы увидим, что во всех строфах имеется закономерное чередование строк с 3 — 4 ударениями. Следовательно, единицей измерения в акцентном стихе является уже не характер чередования ударных и неударных слогов, а количество ударных слогов в строке.

В стихотворении Томаса Гуда обращает на себя внимание также однотипность строф, каждая из них состоит из 8 строк, в каждой строфе есть 2 строки длиннее, чем 6 других, количество неударных слогов колеблется от одной до шести. Все эти черты приближают характер этого стиха к свободному, т. е. к нормам силлабо-тонического стиха. Поэтому "The Song of the Shirt" является слабой (рудиментарной) формой акцентного стиха.

Другое дело стихотворение Уолт Уитмена "O Captain! My Captain!" Оно значительно отходит от норм силлабо-тонического стихосложения, несмотря на то, что в нем есть однотипность строф:

**ЯН**

O Captain! my Captain! our fearful trip is done, The ship has weather'd every  
rack the prize we sought is won, The port is near, the bells I hear, the people  
are exulting, While follow eyes the steady keel, the vessel grim and daring; But  
O heart! heart! heart! O the bleeding drops of red,

Where of the deck my Captain lies, Fallen cold and dead.

O Captain! my Captain! rise up and hear the bells;  
Rise up — for you the flag is flung — for you the bugle trills, For you bou-  
quets and ribbon'd wreath — for you the  
shores a-crowding,

For you they call, the swaying mass, their eager faces turning; Here Captain!  
dear father!

This arm beneath your head!

It is some dream that on the deck, You've fallen cold and dead.

My Captain does not answer, his lips are pale and still, My father does not feel  
my arm, he has no pulse nor will, The ship is anchor'd safe and sound, its voy-  
age closed and done; From fearful trip the victor ship comes in with object  
won; Exult. O shores, and ring O bells! But I with mournful tread,

Walk the desk my Captain lies, Fallen cold and dead.

Отношения между ударными и неударными слогами во всем стихотворе-  
нии столь разнообразны, что говорить о каких-то закономерностях не при-  
ходится. Опорными моментами стиха являются знаменательные слова в  
предложении. Они оказываются выделенными ударением.

Крайним случаем тонического стиха может служить следующая строфа  
из поэмы Уитмена "Crossing Brooklyn Ferry":

Ah, what can ever be more stately and admirable to me than masthemm'd  
Manhattan?

River and sunset and scallop-edg'd waves of flood-tide? The sea-gulls oscillating  
their bodies, the hay-boat in the twilight

and the belated lighter? What gods can exceed these that clasp me by the hand,  
and with voices

I love call me promptly and loudly by my nighest name as I approach? What is  
more subtle than this which ties me to the woman or man that  
looks in my face?

Which fuses me into you now, and pours my meaning into you?

We understand then do we not?

What I promis'd without mentioning it, have you not accepted?

What the study could not teach — what the preaching could not accomplish is ac-  
complish'd, is it not?



Здесь уже нет ни закономерных чередований строф, ни каких-либо других ритмических единиц, соотносящих хотя бы отдаленно тип этого стиха с силлабо-тоническим стихосложением — это почти стихотворение в прозе.

Таким образом, акцентный стих представляет собой не что иное, как упорядоченное выделение средствами интонации отдельных частей высказывания. Это выделение приобретает закономерный характер, и расстояние между выделяемыми частями во временном отношении должно представлять собой величину более или менее постоянную. Нарушение этого правила приводит к разрушению тонического (акцентного) стиха, и тем самым стиха в собственном значении этого слова.

Как было указано, силлабо-тоническое стихосложение возникло значительно позднее тонического, как результат подражания античным образцам поэзии. В дальнейшем процессе своего развития, видоизменяясь, применяясь к особенностям звукового и морфологического строя английского языка, заимствованная из античных образцов система стихосложения претерпела ряд существенных изменений. Акцентный стих поэтому можно рассматривать как завершение процесса адаптации ритмико-мелодической структуры английского стиха к естественным нормам поэтической народной речи.

Поэтому в современной английской поэзии тоническое стихосложение представляет собой не простое возрождение древне-английской поэтической традиции, а сложный синтез последовательного развития различных форм силлабо-тонического стихосложения. Естественно, что древние формы английской поэзии не могли не оказать своего влияния на особенности английского акцентного стиха.

Силлабо-тоническое стихосложение не является пройденным этапом развития английского стихосложения, оно продолжает существовать и развиваться. Все перечисленные выше формы силлабо-тонического стиха находят самое разнообразное применение и использование в современной английской поэзии. Обе формы стихосложения — силлабо-тоническая и тоническая — сосуществуют в современной английской поэзии.

## НЕКОТОРЫЕ СВЕДЕНИЯ О РАЗВИТИИ АНГЛИЙСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

Литературный язык — понятие историческое. В национальных языках литературный язык — это форма существования общенародного языка. Известны слова Горького о роли народа в формировании литературного языка: «Уместно будет напомнить, что язык создается народом. Деление языка на литературный и народный значит только то, что мы имеем, так сказать, «сырой» язык и обработанный мастерами. Первым, кто прекрасно понял это, был Пушкин, он же первый и показал, как следует пользоваться речевым материалом народа, как надобно обрабатывать его».<sup>1</sup>

Однако до сих пор точного определения понятия «литературный язык» еще нет. Некоторые ученые выделяют наиболее характерные признаки этого понятия. Так, проф. М. М. Гухман устанавливает 4 общих положения о литературном языке:

1) литературный язык может существовать не только в письменной, но и в устной разновидностях, в связи с чем он не равен письменному языку; 2) не всякая письменная фиксация может быть отнесена к литературному языку; 3) литературный язык и язык художественной литературы — понятия отнюдь не тождественные; 4) для литературного языка типичен отбор языковых фактов, причем сознательность этого отбора особенно сильна в определенные исторические эпохи, например, в период формирования национального литературного языка; в другие периоды может действовать установившаяся традиция или сложившаяся общая норма. Сам факт отбора создает особую обработан-

---

<sup>1</sup> Горький М. О литературе. М., 1937, стр. 220.

ность литературного языка, которая является важнейшим его признаком.<sup>1</sup>

К этим признакам необходимо добавить еще один: стилистическая дифференциация литературного языка, как результат целенаправленного отбора языковых средств.

Не всегда литературный язык являлся формой общенародного языка. Известно, что в средние века в Германии, во Франции, Польше и в ряде других стран церковным языком был латинский язык. Этот язык во многих странах служил также языком научного общения, им пользовались в международных отношениях и т. д. Таким образом, латинский язык выполнял своего рода функции письменной речи и в этих странах являлся литературным языком. Роль латинского языка в Персии, Турции и в странах арабского Востока выполнял арабский язык.

Естественно, что в таких случаях словарный состав развивающегося общенародного языка пополняется за счет второго языка (латинского, арабского или др.), временно сосуществующего с ним в качестве литературного. Поэтому в словарном составе тюркских, иранских, польского, немецкого и других языков появилось значительное количество соответственно арабских и латинских слов.

Литературный язык нации является высшей формой существования общенационального языка. Его образование и становление — процессы длительного взаимодействия письменного и устного типов речи. В его образовании участвуют многие факторы, о которых речь будет идти ниже.

История английского литературного языка представляет собой яркое свидетельство того, как наиболее демократические, прогрессивные устремления английской интеллигенции были неразрывно связаны с борьбой, с одной стороны, против засорения общенародного языка жаргонизмами, просторечием, варваризмами, и, с другой стороны, против реакционно-шовинистических попыток архаизировать английский литературный язык.

Как же происходит историческое становление норм литературной речи в языке? Как указывалось выше, соз-

---

<sup>1</sup> См. Гухман М. М. О соотношении немецкого литературного языка и диалектов. «Вопросы языкознания», № 1, 1956 г., стр. 28.

дателем литературного языка является народ. Он не только творец этой формы языка, но и законодатель ее норм. Роль писателей сводится к творческой обработке фактов, уже существующих в языке; роль отдельных ученых и научных организаций сводится к систематизации и популяризации установленных народом норм.

Таким образом, нормы литературного языка не привносятся в общенародный язык извне, а лишь уточняются, оформляются в виде соответствующих правил мастерами слова и учеными.

Писатели, сыгравшие значительную роль в формировании литературного языка, не только создавали новые слова и выражения, но, главным образом, использовали общеизвестные слова и фразеологию, придавая им тонкие оттенки разных значений.<sup>1</sup>

История становления английского национального литературного языка, начиная с XV века, показывает стремление наиболее прогрессивных деятелей английской культуры нормализовать язык на основе использования животворных ресурсов народной разговорной речи. Не всегда, однако, эта борьба была успешной.

Английский язык, как известно, сложился в результате интеграции племенных диалектов англов, саксов и ютов, переселившихся на Британские острова в III — V веках н. э. Первые письменные памятники, по которым устанавливается история английского языка, датируются VIII веком. Английский язык прошел сложный путь, скрещиваясь в ходе своего развития с другими языками (скандинавскими, романскими), обогащая свой словарный состав за счет этих языков.

В различные эпохи неоднократно делались попытки установления единой нормы и выработки литературной формы английского языка. Однако, как известно, только в период капитализма английский язык мог стать общенародным национальным языком, подчинив себе все другие диалекты, переработав их соответственно установившимся уже нормам. Таким образом, только в XV — XVI вв., в результате победы капиталистического строя над феодальным, повлек-

---

<sup>1</sup> См. Е ф и м о в А. И. Об изучении языка художественных произведений. Учпедгиз, М., 1952, стр. 79.

Шей за собой бурное развитие промышленности и торговли, можно говорить об образовании единого английского национального литературного языка.

В эпоху феодальной Англии наличие местных говоров и французского языка, как литературного языка английской народности этой эпохи, не означает отсутствия единого общенародного английского языка. Этот язык существовал и подчинял себе местные диалекты. Об этом свидетельствуют дошедшие до нас литературные памятники XIV в., в частности, произведения Чосера и Лэнгленда.

Английский национальный язык, сложившийся на базе лондонского диалекта в период формирования английской нации в течение XV — XVI вв., стремительно развивается. Французский язык, который уже в XIV веке начал быстро вытесняться английским, все более теряет свое значение как литературный язык и уступает место развивающемуся английскому языку.

Выработке и закреплению определенных языковых норм английского литературного языка способствовал ряд факторов, из которых наиболее существенным является введение книгопечатания в Англии в 1476 г. Уильям Кэкстон, изучивший искусство книгопечатания в Германии, добился огромных успехов в массовом производстве книг, так что уже столетие спустя рукописные книги стали библиографической редкостью.

Такое быстрое развитие книгопечатания, естественно, шло параллельно с общим развитием образования в стране. Развитию литературного языка в этот период способствовала также культурная роль двух университетов — Оксфордского и Кембриджского. Вторая половина XVI века в Англии, века политического и экономического подъема, знаменуется небывалым расцветом литературы. Эдмунд Спенсер, Кристофер Марло, Бомонт и Флетчер, Бен Джонсон и, наконец, один из величайших драматургов мировой литературы Вильям Шекспир оказали огромное влияние на развитие и совершенствование английского литературного языка.

Для периода становления английского языка XV — XVI вв. характерна еще относительная свобода пользования языком. Диалектизмы и варваризмы, вульгаризмы и библеизмы, архаизмы и неологизмы находят себе широ-

кое применение, часто художественно немотивированное, в литературных произведениях этого периода. Язык Марло, Флетчера и, в особенности, Шекспира впитывал в себя живую народную речь, — чем, главным образом, и объясняется сила и выразительность их языка.

Из взаимодействующих факторов, повлиявших на развитие литературного языка в период XV — XVI вв., можно упомянуть 3 основных: 1) Общий интерес к классическим образцам в эпоху Возрождения, и отсюда подражание классическим грамматикам и риторикам, в особенности латинской грамматике, и перенесение системы античного языкознания на систему английского языка; 2) влияние так называемого архаического пуризма, иными словами, борьба против массового вторжения иностранных слов в словарный состав английского языка, в особенности, латинских и французских слов, и, как одна из форм проявления этой борьбы, ориентация на отжившие нормы языка и 3) ориентация на живые и развивающиеся, неустоявшиеся и поэтому быстро меняющиеся нормы разговорной народной английской речи.

Механическая адаптация английского языка к нормам латинской грамматики вызывала еще в XVI веке возражения. Так, например, Филипп Сидней утверждал, что английский язык должен иметь свою грамматику. Он чувствовал, что различия в падежах, роде, наклонениях и временных формах глаголов, свойственные латинскому языку, чужды английскому языку.

Ориентация на классические образцы сказалась не только в подражании латинским грамматикам, но и в значительной степени в возрождении принципов классической риторики.

Количество книг по риторике, написанных в XVI в., свидетельствует о большом интересе к эстетико-выразительной функции языка. Еще в 1524 г. школьный учитель Леонард Кокс (Leonard Cox) выпустил учебник под названием "The Arte or Crafte of Rhetonque".

Затем появляется целая серия таких книг: в 1560 г. выходит "Treatise on Schemes and Tropes" Ричарда Шерри (Richard Sherry); в 1563 г. — "Foundation of Rhetoryke" Ричарда Рейнольда (Richard Rainold); в 1577 г. Генри Пичэм (Henry Peachem) издает книгу, посвященную искусству

ораторской речи под названием "Garden of Eloquence". Известны также трактаты по риторике Дадли Феннера (Dudley Fenner, 1584), Абрахама Фронса (Abraham Fraunce, 1588) и др.

Одной из наиболее популярных работ этого времени оказалась работа Томаса Уилсона (Thomas Wilson) под названием "Arte of Rhetorique," опубликованная в 1553 г. Следуя античным теориям, Уилсон делит речь на три стиля: высокий, средний и низший.

Он пишет по этому поводу:

There are three manners of stiles of enditinges, the great or mightie kinde, when we use greate wordes, or vehement figures. The small kinde, when wee moderate our heate by meaner wordes. . . The lowe kinde, when we use no *Metaphores* nor translated wordes, ... but goe plainly to worke and speake altogether in common wordes.<sup>1</sup>

Риторические каноны сыграли значительную роль в установлении норм литературного языка, и многие писатели XVI века называют грубой ту речь, которая не обладает достаточным количеством риторических украшений.

Именно в этот период времени и возникло понятие эвфуизма, основное содержание которого непосредственно связано с формой языкового выражения.<sup>2</sup> Такого рода риторические приемы как антитеза, полный параллелизм, повторы, аллюзии классического характера, аллитерации и т. д., являлись непременным условием хорошего стиля литературного языка.

Как уже указывалось, в XVI веке слова латинского происхождения либо непосредственно, либо через французский язык все больше и больше вливались в словарный состав английского языка. Именно в этот период появляется научная терминология, связанная с физиологией, алгеброй, литературоведением, естествознанием и другими науками. Даже написание некоторых слов латинизируется (ср., например, *debt*, *doubt* и др.). Заимствования книжного характера стали широко употребительными в английском языке в этот период. Многие из таких книжных заим-

---

<sup>1</sup>Цит. по книге G. H. Macknight. "Modern English in the Making" N.Y.D. Appleton & Company, 1930, стр. 129 — 130.

<sup>2</sup>См. об этом в разделе «Стиль художественной речи».



ствований в связи с частым употреблением в разных условиях ассимилировались с остальным словарным составом и перестали ощущаться как иностранные слова.

Наиболее характерной чертой живой разговорной речи этого периода является отсутствие твердо установленных норм как в области словоупотребления, так и в области грамматических и фонетических форм языка. Эта свобода в пользовании сосуществующими формами сказалась в самых разнообразных аспектах языка. Например, возможности конверсии, т. е. безаффиксального образования новых слов, были почти неограниченны. С удивительной легкостью появлялись новые словосочетания, в которых компоненты обрастали новыми значениями (например, *to come about* = реализоваться; *to come behind* = злоумышлять; *to come by* = завладеть; *to come upon* = приблизиться и др.).

Также легко появлялись и сложные слова. Особенно широкой сочетаемостью обладали прилагательные. Один из американских лексикологов, профессор университета Огайо Дж. Макнайт в своей книге "Modern English in the Making" приводит следующий ряд сложных слов, первым компонентом которых является "deep": *deep-divorcing*; *deep-premediated*; *deep-searched*; *deep-sore*; *deep-sweet*; *deep-wounded*; *deep-brain'd*.

Подвижность норм языка этого периода сказалась также и в образовании новых значений ранее известных слов. Появление этих значений часто зависело от случайного употребления слова. Получившееся контекстуальное значение закреплялось как производное предметно-логическое, например, слово *ecstasy* получило следующие значения: 1. *rapture, delight*; 2. *frenzy*; 3. *swoon*.

Не были еще закреплены нормы употребления предлогов после соответствующих глаголов. Так, например, глагол *to repent* встречается в сочетании со следующими предлогами: *repent at, repent for, repent over, repent in, repent of*.

В области синтаксиса свобода в пользовании параллельными формами проявилась, в частности, в употреблении двойных отрицаний, например, *say nothing neither*, а также в использовании форм наречия в функции характерной для прилагательных и, наоборот, например, *to speak plain; she is exceeding wise* и др.

Все эти колебания были характерны главным образом для норм живой разговорной речи. По свидетельству английских историков языка их особенно часто можно было заметить в церковных проповедях, в которых ориентация на живую речь находила свое наиболее яркое выражение. Это понятно. С одной стороны, живая разговорная речь легче понималась народом и, тем самым, способствовала пропаганде протестантизма; с другой стороны, такая ориентация служила одной из форм протеста против всяких излишеств, в том числе и против украшенной литературной речи этого периода.

Пуризм XVI века, как и последующих периодов развития литературного английского языка, не был однородным. С одной стороны, этот пуризм выражался в форме борьбы против так называемых "Inkhorn terms" (образное выражение, означающее слова, созданные писателями — книжные слова). К этому разряду слов пуристы относили много заимствованных слов из латинского и французского языков. Среди таких пуристов XVI века особенно известны Эшем (Aschom), Чек (Cheke), Уилсон (Wilson). Их деятельность сыграла важную роль в развитии литературного английского языка этого периода.

С другой стороны, Спенсер также, как и Сидней, в борьбе против иностранных заимствований, пытался возродить уже отжившие нормы языка и, в частности, словарь и фразеологию Чосера. В этой связи интересно следующее замечание Бена Джонсона: "Spencer in affecting the Ancients writ no language." Естественно, что такие тенденции никогда не имели успеха в становлении литературных норм английского языка.

Попытки нормализации литературного языка начинают все сильнее проявляться к середине XVI века. Прежде всего они сказываются на нормах письменной речи. К 1568 году выходит работа Томаса Смита (Thomas Smith) и позднее Джона Харта (John Hart), в которых делаются попытки зафиксировать орфографию.

Школа в этот период времени еще слабо помогала развитию и становлению норм литературного языка. Родной язык был предметом второстепенным, и основное внимание в школах уделялось изучению латинского и греческого языков. Споры вокруг вопросов литературного языка велись

между разными группами английских писателей и критиков, которые и были главными законодателями языковой нормы.

Каждое из перечисленных выше основных направлений борьбы за развитие литературного языка имело в известной степени влияние на нарождающийся общенациональный литературный язык Англии XVI века. Действительно, не всякое слово, созданное писателем в каждую данную эпоху, должно стать достоянием литературного языка эпохи. Это в особенности верно в отношении Англии XVI в., если принять во внимание указанную выше легкость, с которой создавались новые слова. Вполне правомерными представляются и требования ограничить заимствования из других языков и протест против злоупотребления архаизмами. Но в этот период еще нет стремления ограничить народное словоупотребление только стихией разговорной речи, что характерно для английского пуризма последующих этапов развития.

Но как только английская буржуазия почувствовала крепкую почву под ногами, она тотчас же заняла резко реакционную позицию в области языковой политики. Молодая английская буржуазия всячески стремилась подражать образцам речи дворянства. Язык в своей литературной форме и общенародный английский язык этого периода начинают расходиться в своих общеупотребительных нормах.

Один из представителей английского классицизма, законодатель литературного вкуса в Англии XVII в. Драйден, критикуя язык писателей XVI в. Шекспира, Марло и других, заявляет, что «... их язык не являлся языком джентльменов» и что «... в их языке сказалось дурное воспитание и кривлянье». Драйден объясняет эти особенности стиля писателей XVI века тем, что «... этот век был менее благородным, чем наш (XVII век — *И. Г.*) а также тем, что писатели этого века ... не поддерживали связей с более благородным обществом».

Тенденции следования классическим образцам не ослабели и в течение XVII века. Но подражание им начинает принимать особые формы. Появляются попытки упорядочить нормы языка, систематизировать его факты, придать ему строгость и четкость. Создаются новые грам-

матики, поскольку оказалось невозможным втиснуть строй английского языка, в котором к этому времени в достаточной степени сложились аналитические тенденции, в рамки старых античных грамматик. Больше всего тенденция к упорядочению литературных норм в XVII веке сказалась в установлении орфографии. Значительную роль здесь сыграло дальнейшее развитие книгопечатания.

Что касается словарного состава языка, то тенденция к упорядочению норм ярко окрашена пуританскими настроениями.

Протест против *inkhorn terms* повлек за собой требования простоты, ясности, точности выражения мысли. Точность выражения становится основным условием правильного употребления как грамматических конструкций, так и словаря и фразеологии. Немаловажную роль в философско-лингвистическом обосновании требований к языку сыграло развитие естественных наук. Как известно, успехи в этой области предопределили общее рационалистическое направление философской мысли.<sup>1</sup>

Упорядочение, выразившееся в постепенной унификации лексических и грамматических норм, можно проиллюстрировать последовательными изданиями произведений Шекспира в 1623, 1632, 1664 и 1685 гг. В XVII веке установились правила образования притяжательного падежа, употребления многих предлогов, различие между *who* и *whom* в соответствующих сочетаниях и другие.

В 1664 году был даже организован Комитет, целью которого было упорядочить и улучшить английский язык, придать ему ясность и четкость математических формул. Комитет этот просуществовал недолго и особого значения в установлении норм языка не имел.

В школах в этот период времени все большую роль начинает играть изучение родного языка. Во многих школах, по свидетельству английских историков, латинский язык был вытеснен французским языком, который оставался международным языком дипломатии.

---

<sup>1</sup> Аналогичные течения в области установления норм литературного языка в XVII веке наблюдаются и во Франции. См. по этому поводу интересную статью Р. А. Будагова «Понятие о норме литературного языка во Франции в XVI — XVII в.в.» «Вопросы языкознания», № 5, 1956 г.

Эвфуизм начал изживать себя, и здесь большое влияние оказала церковь. Проповеди с амвона, бичующие всякие излишества, представляли собой образцы простоты стиля, доступности понимания, так как они были рассчитаны на широкие массы прихожан.

Как указывалось выше, большое значение в становлении норм английского литературного языка этого периода имело появление ряда грамматик. Особенно выделяется грамматика Джона Уалиса (John Wallis), вышедшая в 1653 г. под названием "Grammatica Linguae Anglicanae." Написанная на латинском языке, эта грамматика описывает особенности строя английского языка. Она явилась как бы выражением протеста против слепого следования латинским образцам, хотя и не могла освободиться от этих пут.

Дальнейшие пути развития литературного английского языка непосредственно определяются философскими концепциями английского общества XVIII — XIX веков.

Нормализация языковых норм, явление столь типичное для XVII века, продолжается и в XVIII веке, но эта нормализация приобретает свои специфические черты.

В XVIII веке нормализация имеет тенденцию «закрепить язык», «установить постоянные неизблемые нормы пользования языком».

Особенно резко это требование было выражено гениальным английским сатириком Джонатаном Свифтом. В своих «Эссе о языке» Свифт с подлинным лингвистическим чутьем и свойственным ему сарказмом предостерегает читателя от употребления уродливых словечек типа *rozz* вместо *positive*, *гер* вместо *reputation*. По этому поводу Свифт пишет:

«Я согласен, что в этом произведении среди столь многих приведенных мною блестящих образцов остроумия и юмора найдутся отдельные фразы, имеющие вид пословиц. Однако вы поймете, надеюсь, что и эти выражения в основе своей являются отнюдь не ходовыми, ходячими поговорками, но самостоятельным творением высоких умов, искавших средств для украшения и оживления светской беседы, откуда эти обороты и были затем незаконно похищены, в нарушение всякой этики, путем плагиата (простите мне это грубое слово), и превращены в пословицы; их надлежало бы по справедливости изъять из рук черни,

дабы украсить ими гостиные принцев или принцесс, приемную министра, туалетную комнату или чайный стол знатной дамы».<sup>1</sup>

Особенно ополчился Свифт против языка двора этого периода, — против речи аристократов, привнесивших в английский язык много случайных выражений, жаргонизмов, варваризмов и другого языкового шлама. Этот «язык» Свифт противопоставляет точному, ясному, простому общенациональному литературному языку.<sup>2</sup>

В статье, помещенной в журнале *«Болтун»* под названием "A Proposal for the Correcting, Improving, and Ascertaining the English Tongue" Свифт высмеивает тех, кто пользуется жаргонизмами, словами и выражениями явно нелитературного происхождения, считая их «модными» и поэтому допустимыми в литературном употреблении. Роль Свифта в установлении языковых норм литературного языка, в основном лексических, представляется противоречивой. Он возражает против засорения языка словами и выражениями, не получившими еще всеобщего признания, не вошедшими в литературное употребление. В этом его прогрессивная роль. Однако в своем протесте против всякого рода неологизмов, в стремлении утвердить «раз навсегда» формы языка, Свифт оказывается в числе тех, кто не допускает в языке новое, нарождающееся, жизнеспособное, и тем самым тормозит развитие и обогащение литературного языка.

Другая интересная работа, вышедшая в XVIII веке, также имеет целью нормализацию литературного языка. Она принадлежит Томасу Стэкхаузу (Thomas Stackhouse) и называется: "Reflections on the Nature and Property of Language in General, on the Advantages Defects, and Manner of Improving the English Tongue in Particular."

---

<sup>1</sup> The Works of Jonathan Swift in 19 volumes. Vol. IX, p. 353. Edinburgh. 1824.

<sup>2</sup> Интересно, что, оценивая лингвистические взгляды Свифта, известный английский ученый Сесиль Уайлд пишет, что Свифт отрицал «тождество между словом в литературе и словом в жизни». Пол «словом в жизни» Уайлд понимает изощренную манеру выражать свои мысли, свойственную разговорной речи двора Якова II (Henry Cecil Wyld. A History of Modern Colloquial English. London, 1925, p. 160 — 161 ).



Тенденция установить законы для развития языка, заключить его в рамки установленных для него путей и схем, была характерна и для другого крупного деятеля литературы и языка XVIII века, Аддисона. Так же, как и Свифт, он требует установить определенные границы развития языка и считает необходимым организовать комиссию из авторитетных лиц, подобную тем, которые готовят проекты законов о торговле и гражданских правах. Такая комиссия должна осуществлять контроль над употреблением языковых норм.

Требование «зафиксировать» язык нашло свое практическое выражение в ряде грамматик, появившихся в XVIII в. Их задачей было установление правильного употребления слов, грамматических конструкций и приведение языка в систему. Основным приемом такой фиксации языка признан был принцип аналогии.

Многие грамматики, вышедшие в это время, очень наглядно иллюстрируют расхождение, существовавшее как в оценке языковых фактов с точки зрения возможности их употребления, их жизненности, так и с точки зрения возможности унификации различных сосуществующих фактов языка.

В 1711 — 1712 гг. появились 3 английские грамматики, роль которых оказалась весьма значительной для дальнейшего развития английского литературного языка.

Первая грамматика называется: "A Grammar of the English Tongue ... adapted to the use of Gentlemen and Ladies, as well as of the schools of Great Britain."

Авторы ставят своей целью не создать новый язык, не изменить орфографию, употребительную в настоящее время, а лишь «... установить правила чтения, письма и закрепить те формы языка, которые используются учеными и которые соответствуют духу языка». Авторы резко критикуют ранее вышедшие грамматики, в частности грамматику Лейна (Lane) и Уалиса (Wallis), которые, по их выражению, «совершали насилие над английским языком, пытаясь приспособить его формы к латинским склонениям, спряжениям и синтаксическим конструкциям».

Вторая грамматика Джеймса Гринвуда (James Greenwood) под названием: "An Essay towards a Practical English Grammar" ставила перед собой следующие цели:



1) возбудить интерес к изучению родного языка; 2) «сделать изучение грамматики легким и приятным занятием для английской молодежи».

В этой работе Гринвуд пытается также установить некоторые общие принципы словоупотребления.

И, наконец, третья работа принадлежит Майклу Мэтеру (Michael Mattaire). Она носит название: "The English Grammar: or, an Essay in the Art of Grammar, Applied to and Exemplified in the English Tongue."

Особенности этой работы заключаются в стремлении установить отдельные общие закономерности грамматического строя языков. Некоторые критики считают, что эта работа скорее исследует общие грамматические законы на материале английского языка, нежели пользуется грамматическими законами для объяснения особенностей английского языка. Иными словами, цель этой интересной грамматики — установление методов грамматического анализа языковых фактов

Грамматика Мэтера сыграла значительную роль в дальнейшем развитии литературных норм английского языка. В этой грамматике с особой четкостью проявилось стремление логизировать грамматические законы. Мэтер считает, что законы языка подчинены логике и независимы от его функционирования. Поэтому правила английской грамматики подгоняются Мэтером под определенные логические схемы.

Важнейшей работой, отразившей направление языковедческой мысли XVIII и начала XIX в. в Англии в установлении норм литературного английского языка и характера его потребления, явилась грамматика Линдлей Марей (Lindley Murray), вышедшая в 1795 г. под названием "English Grammar". Эта грамматика вызвала и до сих пор вызывает самые разнообразные оценки. Некоторые считают Марей «отцом английской грамматики», другие — «нарушителем свободы» английского языка.

По существу, грамматика Марей является своего рода обобщением тех наблюдений, которые были сделаны до него в различных работах по языку в XVII и XVIII вв. Марей использует латинскую грамматику, переносит на английский язык те грамматические законы латинской грамматики, которые, по его мнению, могут быть с успехом

применимы к фактам английского языка. Он также с одобрением цитирует известные положения Квинтилиана и Горация о том, что «употребление языка определяет его законы».

Однако, несмотря на то, что Марей как будто одобряет свободу употребления языка, основные тенденции XVIII века в установлении языковых норм остаются ведущими принципами его грамматики. Так, он пишет, что «каждый развитый язык имеет свои собственные правила; и английский язык имеет свои правила, не менее точные, чем греческий; отклонение от установленных норм употребления языка является нарушением этих норм как в греческом, так и в английском языке».

Граматики XVIII века сыграли значительную роль в определении и уточнении норм английского литературного языка и послужили основой для дальнейших научных исследований в области специфических особенностей английской литературной речи.

Едва ли не самым крупным событием в истории развития литературного английского языка в XVIII в. является выход в свет Толкового словаря, составленного Джонсоном, впервые изданного в 1753 г. Несмотря на то, что этот словарь имеет ярко выраженный книжный характер, он сыграл значительную роль в нормализации словоупотребления в стилях художественной речи.

Джонсон составил свой словарь на основе тщательного исследования словоупотребления классиков английской литературы. Слова живой разговорной речи были исключены из сферы его наблюдений. Единственным источником исследования служили книги. Достоинством, отличающим словарь Джонсона от других словарей, является большое количество примеров из английской литературы. Основной задачей словаря Джонсон поставил «установление точных значений слов».

Книжный характер словаря Джонсона не мог не оказать влияния на развитие языка художественной прозы XVIII в., который характеризуется письменно-книжной лексикой.<sup>1</sup>

Английские просветители также стремились к нормализации языка. Они считали, что литературную форму

---

<sup>1</sup> См. об этом в разделе «Стиль художественной речи».

языка можно раз навсегда закрепить правилами употребления, очистить язык от всех недостатков, которые он приобрел в процессе своего развития, и навсегда установить желаемую форму этого языка.

Английские просветители требовали от языка ясности и точности. Это относилось и к письменному и к устному типам речи. В языке Генри Филдинга, одного из видных представителей английского Просвещения, почти нет примеров естественного различия между нормами литературно-книжной речи и живой разговорной речи, которое характерно для этих двух типов общения. Живая разговорная речь подвергалась значительной обработке в соответствии с установленными нормами литературно-книжной речи и иногда полностью теряла свои характерные признаки. Требования единой нормы заставляли просветителей подгонять живые формы диалогической речи под литературно-книжный язык, что произвольно создавало впечатление особой стилизации.<sup>1</sup>

В этой связи интересно привести следующее высказывание Е. И. Клименко: «Стремясь к изысканности стиля, как к средству закрепить свою мнимую привилегию на литературность речи, английские писатели XVIII в. нередко нарушали общее просветительское требование доступности, накладывали на язык узкие нормативные стилистические рамки и вносили в него ряд условностей. Их стиль начинал страдать перифрастическими штампами, постоянным повторением одних и тех же эпитетов, назойливыми и распространенными параллельными и антитестическими конструкциями, которые должны были сообщить языку плавность и закругленность, чуждую устной разговорной речи. Результатом явилась затрудненность стиля, самым ярким примером которой был напыщенный и тяжеловесный стиль прозы Джонсона. «Джонсоновский стиль» стал в Англии на целое столетие синонимом трудного, тяжелого слога».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> См. примеры из произведений Генри Филдинга, приведенные на стр 205-206

<sup>2</sup> Клименко Е. И. Проблемы литературного языка у английских просветителей и Генри Филдинг Вестник Ленинградск. Ун-та, 1952, № 5, серия общественных наук, стр. 43.

Резко противостоят в XVIII веке две творческие манеры пользования нормами литературного языка, два индивидуально-художественных стиля: Попа и Филдинга. Для Попа, заслуженно получившего эпитет «отца английского классицизма», характерны: закругленность предложений, классическая отвлеченность образов, риторические обороты, мифологические и исторические аллюзии, свидетельствующие о хорошем знании древних авторов. Филдинг как представитель просветительского реализма XVIII века наоборот стремится к максимальному сближению устной и письменной речи. Его стилизация под литературно-книжную речь основывается на доступности, понятности, но не лишена, однако, условно-стилистической манеры, типичной вообще для писателей XVIII века.

В XIX веке продолжается дальнейшее сближение норм живой разговорной речи с нормами литературно-книжной речи. Это сближение находит свое наиболее полное выражение, главным образом, в стилях художественной речи. Байрон, Теккерея, Диккенс и многие другие классики английской литературы сделали чрезвычайно много для ликвидации разрыва между нормами живой разговорной речи и установленными нормами литературно-книжной речи. Широкой струей бытовая лексика, обычные слова и выражения живой разговорной речи, ранее считавшиеся нелитературными или, во всяком случае, такими, которым не место в письменной речи, начали вливаться в стили художественной речи. Даже в поэзии (стихотворной речи) с ее характерными эстетическими канонами начали появляться обыденные слова и даже слова, не апробированные литературным употреблением (ср., например, бранные слова и выражения в поэме Байрона «Дон Жуан»).

Этот процесс продолжается и на современном этапе развития английского литературного языка. Обычное Для современных языков взаимодействие норм литературно-книжной речи и живой разговорной речи, значительно менее стесненной установленными нормами, является постоянным источником обогащения как письменной и устной разновидностей литературного английского языка, так и живой народной речи. Это взаимодействие является

также постоянным источником споров между теми, кто своим литературным трудом или работой научно-исследовательского характера, обрабатывают и совершенствуют английский литературный язык.

Стилевое расслоение литературного английского языка, выявившееся в обособлении различных систем (речевых стилей), оказало значительное влияние на обогащение английского литературного языка словами и выражениями, оборотами и синтаксическими конструкциями из самых разнообразных сфер применения языка.

В XIX веке значительно больше, чем в предыдущие века на развитие литературных норм общенародного английского языка оказывают влияние стили научной речи, стили газетно-публицистические, стиль официальных документов и другие. В этот период времени диалектизмы в значительно большем количестве проникают в литературный язык.

Одна из разновидностей стиля художественной речи — а именно стиль художественной прозы — в этот период развития английского языка начинает широко пользоваться приемом речевых характеристик. Этот прием настоятельно требует использования нелитературных форм речи, как лексических, так и синтаксических. Часто использование таких форм приводит к легализации целого ряда диалектальных, сленговых, профессиональных и даже жаргонных слов и выражений в качестве полноправных лексических единиц словарного состава.

Значительно расширились рамки словоупотребления, обогатилась система выразительных средств языка за счет сознательного использования стилистических приемов. Так, например, сознательное применение несобственно-прямой речи в значительной степени способствовало сближению авторской речи и речи персонажей в художественных произведениях. А это, в свою очередь, расширяло синтаксические возможности художественно-литературной речи. То, что ранее считалось недозволенным в литературном английском языке, узаконилось, как стилистический прием, хотя и ограниченная в своем употреблении стилем художественной речи.

Известно, что национальный литературный язык, являясь высшей формой развития общенародного языка, спо-

собствует стиранию различий между отдельными сферами употребления. Однако это стирание различий не надо понимать, как полную ликвидацию особенностей использования языка в различных сферах употребления. Иными словами, национально-литературный язык, совершенствуясь, шлифуясь в процессе своего развития, не стремится к однородности форм своего существования.

Отношение литературного языка и вырабатываемых в нем различных речевых стилей является отношением общего и частного. В каждом стиле речи можно видеть общие тенденции развития литературных норм языка. В общем литературном языке разнообразно проявляются частные нормы его применения. История английского языка дает неоднократные подтверждения случаев проникновения диалектальной формы и ее узаконения в литературном языке. Однако процесс перемалывания диалектов в едином национальном литературном английском языке происходит все более интенсивно в XIX в.

Диалект, который обладает наибольшей живучестью, это шотландский диалект. Его живучесть объясняется конкретными историческими условиями. Он развился из древнего нортумбрийского диалекта и постепенно превращался в особый литературный язык XIV — XV века).

В отличие от литературного английского языка, возникшего на основе лондонского диалекта и носящего название English, шотландский литературный язык этого времени носил название Inglis. Как известно, в результате длительной политической борьбы Шотландия была присоединена к Англии, и потеря ею политической независимости подчинила литературный шотландский язык английскому языку, переведя его на положение диалекта. Однако до сих пор бывший шотландский литературный язык сохраняет живучесть. Большую роль в сохранении особенностей шотландского диалекта сыграл знаменитый народный поэт Шотландии Роберт Бернс. Именно потому, что этот диалект до сих пор имеет свои литературные традиции, он и сохраняет в какой-то степени свое лицо.

В формировании норм английского литературного языка XIX в. значительную роль начинает играть стиль научной прозы и публицистические стили. Широкое распространение газет, журналов и других печатных изданий,

массовые тиражи книг — все это способствовало «олитературиванию» живой разговорной речи.

Литературно-книжная лексика и фразеология все больше проникают в живую разговорную речь, подчиняя стихию этой речи своим канонам. С другой стороны, как указывалось выше, нелитературные формы речи, часто употребляясь в печати, постепенно приобретали права литературного гражданства и узаконивались как литературные нормы.

Становление литературных норм в XIX веке, пожалуй, больше всего заметно в установлении единых норм произношения, орфографии и морфологии, которое нашло свое отражение в ряде грамматик.

Интересной работой в этом отношении является грамматика Л. Х. Ханта (L. H. Hunt) под названием "A Syntax of the English Language." В этой работе автор утверждает, что образованность прежде всего проявляется в синтаксической организации речи.

Примерно в это же время (1823 г.) выходит грамматика Кобета (W. Cobbet) под названием "Grammar of the English Language." Эта работа интересна тем, что она носит практический характер. Грамматика переиздавалась много раз не только в XIX веке, но и в XX веке. Основная цель, которую ставит перед собой Кобет, — это дать практическое руководство-справочник, как пользоваться английским языком. Здесь много рассуждений о словоупотреблении, грамматических формах слова, синтаксической организации высказывания и т. д. Кобет подвергает критике нормы литературного английского языка, узаконенные в XVIII веке, и старается установить особенности языка своего времени.

Из других грамматик, вышедших в XIX в. в Англии и Америке и ставящих своей задачей описание привычных для данной эпохи норм словоупотребления и синтаксиса, нужно упомянуть грамматик: Иеремию Гринлифа (Jeremiah Greenleaf), Гульда Брауна (Goold Brown), Росвелл Смита (Roswell Smith) и Самюэля Киркама (Samuel Kirkham). В большинстве из них словоупотреблению уделено основное внимание.

Наиболее резко в защиту «чистоты» языка выступил Ландор (Walter Savage Landor). Он выдвинул требование



"to stop innovations and to diminish the anomalies of our language", т.е. *прекратить новшества и свести к минимуму аномалии в языке*. Так, например, он возражает против слова "execute" в значении *казнить* только на том основании, что значение этого слова непосредственно не выводится из латинской основы. Он не хочет считаться с тем, что это значение слово приобрело в английском языке еще в XV веке.

Особенно ненавистны Ландору так называемые «гибриды» типа "rewrite." Он требует, чтобы префикс re- употреблялся только со словами латинского происхождения.

Пуризм начал постепенно принимать формы протеста против всякого рода неологизмов, в том числе и таких, которые заимствовались из других языков (большой частью из французского языка) литературно-книжным путем. Возражения вызывают такие слова, как *talented, influential, gentlemanly*. Даже такие, уже устоявшиеся грамматические формы, как Present Continuous Passive подвергаются нападкам вплоть до середины XIX века, несмотря на то, что эти формы уже твердо установились в языке еще в XVIII веке. Так, Де Куинси (De Quincey) замечает, что Present Continuous Passive "... means nothing, and is the most incongruous combination of words that ever attained respectable usage in any civilized language."

Некоторые ревнители чистоты литературного языка остро реагируют на всякое появление нового слова или еще не апробированной литературным употреблением грамматической конструкции.

Такое отношение к живым, действующим нормам языка не могло не оказать влияния на развитие литературного языка. И даже Маколей (Macaulay), один из крупнейших историков и эссеистов XIX века, тщательно избегает конструкции Present Continuous Passive.

Аналогичным нападкам в XIX веке подвергаются обороты "had rather" и "had better". Возражения против этих оборотов основывались не на их новизне, как в случае с пассивной конструкцией продолженной формы настоящего времени глагола, а на тех возражениях, которые еще в XVIII веке были высказаны Самуэлем Джонсоном.

Английский пуризм, который в XVI и XVII веках в некоторых случаях играл положительную роль и который нашел свое выражение в целом ряде грамматик, вышедших в XVIII веке и оказавших значительное влияние на нормализацию языка, в XIX веке все больше приобретает черты реакционного характера. Это можно объяснить.

XIX век в Англии характеризуется значительным ростом общего культурного уровня населения. Значительные массы трудящихся Англии постепенно приобщаются к культуре, растет процент грамотности, в особенности среди жителей городов, ускоряется процесс обмена культурными ценностями между Англией и другими странами. Все это, естественно, отражается и в языке, и, в особенности, на его лексическом составе. Как уже было указано выше, большое количество заимствований из разных языков (французского, немецкого, итальянского и других) начинает ассимилироваться в английском языке. Многие слова иностранного происхождения, ранее рассматриваемые как варваризмы, начинают постепенно приобретать права гражданства в литературном языке. Одновременно с этим процессом более интенсивно протекает и процесс проникновения в литературный язык и ассимиляции в нем слов диалектальных, профессиональных и жаргонных. Такое массовое вторжение «инородных элементов» в литературный язык не могло не вызвать прямого или косвенного протеста. Пуризм становится в какой-то степени тормозом развития и обогащения литературного английского языка. Все, что носило книжный характер, считалось «правильнее», чем то, что было в обычном употреблении в живой разговорной речи. Так, о Браунинге, например, говорили, что он значительно обогатил свой лексикон прилежным изучением словаря Джонсона.

Примером крайне реакционного пуризма может служить утверждение историка Фокса (XIX в.) о том, что в современном ему английском языке не должны употребляться слова, которых нет в произведениях Драйдена.

Таким образом, в общем направлении развития литературного языка в XIX веке довольно четко определились две противоположные тенденции: первая тенденция — это реакционный пуризм, принципы которого были сформулированы еще в XVII — XVIII веках и выражение

которого шло по двум направлениям: а) борьба против всяких неологизмов, как появляющихся извне (заимствования), так и появляющихся в результате действия внутренних средств словообразования и б) ориентация на старые архаичные нормы языка (лексические и синтаксические).

Другая тенденция в развитии литературного языка XIX века, противоположная пуристической тенденции, — это максимально сблизить литературно-книжные нормы с живой разговорной речью. Эта вторая тенденция развития литературного английского языка фактически явилась ведущей. Она нашла, свое выражение в целом ряде теоретических положений, высказываний представителей лингвистики, литературоведения, писателей и поэтов. Она нашла также и свое практическое осуществление в произведениях наиболее прогрессивных писателей Англии и Америки XIX века, которые, нарушая ранее установленные правила в употреблении слов и конструкций, широко начали пользоваться живыми нормами языка. (Подробнее см. об этом в разделе «Стиль поэтической речи»).

Процесс «олитературирования» живой разговорной речи также проходит довольно интенсивно в XIX веке. Все чаще в нормах устного общения появляются литературно-книжные слова. Так, Де Куинси в своем «Эссе о риторике» приводит следующие слова, которые он часто слышал в обыденной разговорной речи: *category, predicament, individuality, procrastination, speaking diplomatically*.

В произведениях Вальтера Скотта можно найти много примеров, характеризующих грамматическое отклонение от норм письменно-книжной речи. Эти отклонения, которые иногда отражали подлинное состояние норм языка, в ряде случаев сохранились вплоть до настоящего времени.

Конец XIX века, по существу, не изменил соотношения двух борющихся между собой направлений в установлении литературной нормы английского языка. Однако этот период характеризуется все большим наступлением живых разговорных норм языка.

Ориентация на живые разговорные нормы в конце XIX и в начале XX века иногда принимает чрезмерный характер. Значительную роль в этом процессе бесспорно

играют английские и американские газеты, которые, описывая повседневные события внешней и внутренней жизни страны, широко пользуются еще неустоявшимися оборотами и словами. В современном английском языке вплоть до настоящего времени эта тенденция получает свое наиболее полное выражение, превращаясь нередко из фактора прогрессивного характера в развитии литературного языка в фактор, тормозящий его развитие.

Неразличение разнородных лексических пластов, лежащих за пределами литературного употребления, и некритическое использование случайных неологизмов нередко жаргонного характера, объединяемых английской лексикографией под термином «сленг», привело к тому, что литературный язык начал засоряться всякого рода языковым шлаком. Некоторые американские и английские писатели в погоне за ложным эффектом речевой характеристики своих персонажей натуралистически воспроизводят речь отдельных социальных групп, тем самым подрывая доверие к «доброкачественности» языка печати. Даже известный английский драматург Бернард Шоу не свободен от таких ошибок и, на наш взгляд, слишком щедро вкладывает в уста своих персонажей вульгаризмы, слова воровского жаргона, сленгизмы и прочие нелитературные формы речи.

В развитии словарного состава литературного английского языка XX века большое значение имело развитие науки и техники в последние 3 — 4 десятилетия. Обогащение английского словаря в XIX и XX вв. действительно огромно. Большое количество терминов и книжных образований с суффиксами типа *-ism*, *-ist*, *-ise* (*-ize*) и другие; многие сложные слова, составленные из латинских, французских и других основ, окрашивают литературно-книжную и литературно-разговорную английскую речь.

Грамматические нормы языка, тщательно описанные значительным количеством грамматик, в настоящее время подвергаются дальнейшему изменению. Эти изменения в ряде случаев остаются пока в пределах живой разговорной речи и еще не проникли в литературно-книжный язык.

Наряду с литературным языком, как высшей формой национального языка, обработанной и нормализованной

в своем употреблении, существует и нелитературная форма речи общенародного национального языка. Эта нелитературная форма общенародного национального языка часто неправомерно отождествляется с живой разговорной речью. Происходит это потому, что в разговорной речи скорее и свободнее появляются новые формы, еще не закреплённые общественной практикой.

Письменный же тип речи всегда литературно обработан. В нем появляются особые системы называемые стилями речи и к их описанию мы и переходим.

## РЕЧЕВЫЕ СТИЛИ СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

### Понятие речевого стиля

В каждом развитом литературном языке наблюдаются более или менее определенные системы языкового выражения, отличающиеся друг от друга особенностями использования общенародных языковых средств. В каждой из таких систем можно выделить одну группу средств, которая является ведущей, наиболее заметной, наиболее существенной. Так, терминология является лексико-фразеологической приметой научной прозы. Однако, одна только терминология еще не дает основания для выделения научной прозы в самостоятельную систему. Системный характер использования языковых средств проявляется прежде всего во взаимодействии и взаимообусловленности всех основных средств, используемых в данном тексте.

Системный характер использования языковых средств приводит к тому, что в различных сферах употребления языка нормализуется выбор слов и характер их употребления, преимущественное использование тех или иных синтаксических конструкций, особенности употребления образных средств языка, употребление различных способов связи между частями высказывания и т. д. Такие системы называются стилями речи или речевыми стилями. Акад. В. В. Виноградов дает следующее "определение речевого стиля: «Стиль — это общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, **отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того**

или иного общенародного, общенационального языка, соотносительная с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой общественной практике данного народа».<sup>1</sup>

Каждый стиль языка является более или менее устойчивой системой на данном этапе развития литературного языка. Стили языка — категория историческая. Это значит, что они изменяются, развиваются, появляются и исчезают. Так, например, особенности ораторской речи в английском литературном языке претерпели некоторые существенные изменения в процессе своего развития. Эти изменения, как будет показано ниже, обусловлены общими изменениями литературного английского языка в определенный период своего развития; газетный стиль английского литературного языка возник путем обособления формы информационных сообщений из публицистического стиля и т.д.

Речевые стили выделяются как определенные системы в литературном языке прежде всего в связи с целью сообщения. Каждый речевой стиль имеет более или менее точную цель, которая предопределяет его функционирование и его языковые особенности. Так, для газетного стиля основной целью является информация, реклама; цель публицистического стиля — убеждение, призыв к действию, оценка фактов действительности; цель делового стиля — установить условия, ограничения и формы дальнейшего сотрудничества двух и более человек; целью стиля научной прозы является доказательство определенных положений, гипотез, аргументация и т. д.

Каждый речевой стиль имеет как общие, типические для данного стиля особенности, лежащие в основе выделения этого стиля в самостоятельный\* речевой стиль, так и частные формы его проявления. Соотношения общего и частного в речевых стилях проявляются по-разному в разные периоды развития этих стилей и внутри стилевой системы данного литературного языка. Так, например, деловые документы, дипломатические письма и ноты, приказы и инструкции, протоколы парламентских заседаний и пр. являются формами проявления и существо-

---

<sup>1</sup>Виноградов В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики. Вопросы языкознания, 1955, № 1, стр. 73.



вания стиля деловых документов в английском литературном языке. Все они имеют то общее, что лежит в основе их выделения в самостоятельный речевой стиль.<sup>1</sup> Однако, каждая из этих разновидностей делового стиля имеет свои специфические черты, в которых проявляются как общие закономерности данного стиля, так и индивидуальные особенности, присущие лишь данному подстилю. Так, условные обозначения и сокращения военных документов отражают и общие закономерности делового стиля и черты, присущие лишь этому подстилю.

То же можно сказать и о других средствах языка. Так, образность речи, характерная для стиля художественной речи и не характерная для стиля научной прозы, может своеобразно применяться в последней, не нарушая общих закономерностей этого стиля.

Соотношение общего и частного особенно выпукло выступает при анализе индивидуальной манеры пользования языком. С точки зрения проявления индивидуального в использовании языковых средств речевые стили английского-литературного языка допускают значительную амплитуду колебаний. Такие стили речи, как, например, стиль официальных документов, стоят на грани почти безличного творчества. Индивидуальная манера выражения здесь почти полностью отсутствует. Действительно, можно ли усмотреть какую-нибудь индивидуальную особенность в приказах, деловых письмах, уставах и др.? Проявление индивидуального в таких стилях речи обычно рассматривается как нарушение установленных норм данного литературного стиля речи. То же можно сказать и о газетных сообщениях. Они тоже проявляют своего рода безразличие к личности пишущего. Возьмем для примера следующее сообщение из газеты *The Times*:

#### M. P. RENOUNCES WHIP

Colonel Cyril Banks, Conservative member for Pudsey, Yorkshire, informed his constituents of his decision to renounce the Government Whip and to become an Independent. It was known that Colonel Banks had been very critical of the Government's policy regarding Egypt from the beginning of the Suez Canal crisis. He has made several vis-

---

<sup>1</sup> См. об этом ниже.

its to Egypt in the past two years and last December made an unofficial attempt to start talks between Egypt and Israel. Colonel Banks has taken a special interest in the problem of the Arab refugees.

The Middle East situation was further reviewed by the Cabinet at a meeting yesterday morning. This meeting lasted an hour and a half. The Prime Minister spent much of the day in consultation with Mr. Selwin Lloyd, the Foreign Secretary.

The Foreign Secretary was present at a crowded meeting of the Conservative 1922 Committee at the House of Commons last night. Conservative back benchers stood to cheer him when he arrived. He spoke to the meeting on the situation in the Middle East for about 15 minutes, and afterwards answered a number of questions. He was again loudly cheered when he left.

*(The Times, November 9, 1956, p. 10.)*

Самый тщательный анализ языковой формы этого сообщения не дает возможности найти здесь какие-либо черты, указывающие на индивидуальную манеру пользования языковыми средствами. Такую заметку может написать любой корреспондент, и фамилия автора, которая иногда ставится в конце таких заметок, только указывает на ответственность данного лица за сообщаемые сведения. Никаких особых индивидуальных черт в таких сообщениях нельзя обнаружить и в коммунистической прессе, которая, однако, отличается от буржуазной прессы большей простотой словаря и синтаксической структурой в передовых статьях. Вот пример сообщения из газеты *Daily Worker*:

#### 12 NEW CASES OF POLIO REPORTED

Twelve new cases of polio were reported here yesterday, bringing to 336 the number of cases in July.

The Department of Health said that there probably had been other new cases in the past 24 hours that had not been reported. One more death was reported to-day, bringing the total number to 22 for the year. The Health Department said 353 cases of infantile paralysis have been recorded during the first seven months of 1949 in contrast to 70 cases during the same period last year.

Health commissioner Dr. Harry S. Mustard warned that the polio outbreak would reach epidemic proportions in August and September and said the present outbreak was the worst here since the epidemic of August, 1944.

*{Daily Worker, N-Y, August 1, 1949.}*

Несколько иначе обстоит дело с разновидностью публицистического стиля — газетными статьями. Проявление

индивидуального в манере изложения и освещения фактов, волнующих общественное мнение, часто немислимо без экспрессивных элементов языка, а отбор и использование этих элементов, их система, всегда связаны, в большей или меньшей степени, с своеобразием индивидуального использования языковых средств. В этом легко убедиться, если сравнить две газетные статьи, помещенные ниже (см. раздел газетный стиль) и написанные разными авторами. Однако проявление индивидуального в публицистическом стиле и, в особенности, в его стилевой разновидности — газетных статьях, не является непременным условием данной системы. Иными словами, лицо автора не обязательно должно выявляться в отборе языковых средств. Проявление индивидуального здесь факультативно. Наличие газетных штампов " поэтому в газетных статьях не только не нарушает основных черт этого стиля, но, наоборот, в значительной степени является типическим, а использование оригинальных сравнений, метафор, экспрессивный синтаксический рисунок предложений, свойственный какому-то одному лицу, воспринимаются как нечто необычное для газеты.

В английской газете проявление индивидуального вообще сводится почти на нет. Это связано со многими причинами, анализ которых будет дан ниже.

Таким образом, проявление индивидуального в газетных статьях, в значительной степени, ограничено общими закономерностями этого стиля.

В стиле научной прозы проявление индивидуального становится вполне допустимым, причем оно не связано здесь сковывающими характеристиками общего типа, присущими этому стилю, как это только что было показано в отношении газетного стиля. В стиле английской научной прозы часто проявление индивидуального столь усилено, что, как и в художественной прозе, здесь появляется много личного, оценочного, субъективного, эмоционального, претендующего на исключительную оригинальность.

Но и в английской научной прозе можно говорить о проявлении индивидуального лишь как о чем-то допустимом, а не как об органическом качестве стиля. И все же стиль научной прозы значительно дальше отстоит от той манеры безличного творчества, которое так характерно для стиля деловых документов или газетных сообщений.

Когда проявление индивидуального становится обязательным условием и характерным признаком стиля, мы имеем дело со стилем художественной речи. Здесь отсутствие индивидуального фактически растворяет его в других стилях, снимает одну из наиболее существенных черт этого стиля. Общие закономерности стиля художественной речи заключаются в своеобразии интерпретации действительности, в обобщении и типизации элементов других стилей и среди прочих также обязательным проявлением индивидуального.

Рассмотрим типические особенности основных речевых стилей современного английского литературного языка.

### **Стиль художественной речи**

Художественная речь это особый стиль речи, исторически сложившийся в системе английского литературного языка, обладающий рядом общих черт, также исторически изменчивых, и большим разнообразием частных особенностей, видоизменяющихся в зависимости от форм проявления этого стиля (подстиля), от эпохи, от индивидуальной манеры автора.

Стиль художественной речи представляет собой сложное единство разнородных черт, отличающих этот стиль от всех других стилей современного английского литературного языка. То обстоятельство, что этот стиль допускает использование элементов других стилей, хотя и обработанных соответственно общим, типическим чертам этого стиля, ставит его в несколько особое положение по отношению к другим речевым стилям. Более того, стиль художественной речи допускает использование таких элементов языка, которые на данном этапе развития литературной нормы языка недопустимы. Так, в языке художественных произведений современных английских писателей можно найти языковые факты, выходящие за нормы литературного языка, например, жаргонизмы, вульгаризмы, диалектизмы и т. д. Правда, и эти элементы в стиле художественной речи предстают в обработанном, типизированном, отобранном виде. Они не используются здесь в своем, так сказать, натуральном виде; такое использование нели-

тературных слов засоряло бы язык и не способствовало бы обогащению и развитию литературной нормы языка,

«В художественной литературе, — пишет акад. В. В. Виноградов, — общенародный, национальный язык со всем своим грамматическим своеобразием, со всем богатством и разнообразием своего словарного состава используется как средство и как форма художественного творчества. Иначе говоря, все элементы, все качества и особенности общенародного языка, в том числе и его грамматический строй, его словарь, система его значений, его семантика, служат здесь средством художественного обобщенного воспроизведения и освещения общественной действительности».<sup>1</sup>

Таким образом, основная функция стиля художественной речи — это путем использования языковых и специфических стилистических средств способствовать соответственно замыслу автора и более глубокому раскрытию перед читателем внутренних причин условий существования, развития или отмирания того или иного факта этой действительности. Каковы средства стиля художественной речи, с помощью которых реализуется эта цель? Средства эти «образно-эстетическая трансформация»<sup>2</sup> общенародного языка.

В разделе «Стилистические средства общенародного английского литературного языка» мы показали, как происходит этот процесс трансформации языковых средств, как образуются отдельные стилистические приемы, шлифуются и типизируются отдельные выразительные средства языка, как они организуются в системы лексических, синтаксических и фонетических средств, каковы их функции в различных стилях речи и т. д.

Система стилистических средств английского языка очень обогатилась в публицистическом стиле, в особенности в ораторском стиле, и продолжает обогащаться в стиле художественной речи. Не случайно основные стилистические средства языка изучались в теории литературы.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Некоторые вопросы советского литературоведения «Литературная газета», № 59, 19 мая 1951 г.

<sup>2</sup> Там же

<sup>3</sup> См. специальный раздел о средствах языковой изобразительности в курсах по теории литературы и раньше в теории словесности.

Стиль художественной речи, иногда называемый поэтическим языком, прежде всего характеризуется образностью. Образ, создаваемый различными языковыми средствами, вызывает чувственное восприятие действительности и, тем самым, способствует созданию желаемого эффекта и реакции на сказанное. В этой связи интересно привести следующее высказывание Г. Э. Лессинга:

«Назначение искусства — избавить нас в царстве прекрасного от абстрагирования, облегчить нам сосредоточение нашего внимания. Все то, что мы в области природы абстрагируем или желаем абстрагировать в нашем уме от предмета или от группы разных предметов, в отношении времени или пространства, искусство действительно абстрагирует; оно представляет нам предмет или сочетание предметов в такой ясности и связности, какие только и допускают возможность ощущения, которое и должно быть ими вызвано».<sup>1</sup>

Мысль правильная, хотя и не совсем точно выражена. Действительно, функция стиля художественной речи — средствами образно-эстетической трансформации языка создать чувственное восприятие действительности, зримо ощутить предмет в его связях и отношениях. Однако, это не значит, что такое восприятие, созданный образ «избавляет нас от абстрагирования». Здесь процесс значительно сложнее. Его правильно определил В. Г. Белинский:

«Поэзия принадлежит к числу таких предметов, — пишет он, — уразумение которых должно начинаться с ощущения, а не с рефлексии: последняя должна быть результатом первого, при нормальном развитии».<sup>2</sup>

Несколько в ином плане эта мысль выражена Н. А. Добролюбовым: '

«Такова и вообще бывает разница в способе действия произведений поэтических и собственно теоретических. Она соответствует разнице в самом способе мышления художника и мыслителя: один мыслит конкретным образом, никогда не теряя из виду частных явлений и образов, а другой стремится все обобщить, слить частные признаки

<sup>1</sup>Лессинг Г. Э. Избранные произведения. Гос. изд. худ. лит-ры, 1953 г., стр 565 — 566

<sup>2</sup>Белинский В. Г. Собр соч., в трех томах, т. II, Гос издат. худ. литературы, 1948 г., стр. 198.

в общей формуле. Но существенной разницы между истинным знанием и истинной поэзией быть не может...»<sup>1</sup>.

Противопоставление поэзии прозе проводилось давно-как в области теоретической эстетики, так и в области теории словесности. «В самом деле, — пишет В. Г. Белинский, — философия всегда враждовала с поэзией, — и в самой Греции, истинном отечестве и поэзии, и философии, философ осудил поэтов на изгнание из своей идеальной республики, хотя и увенчал их предварительно лаврами.»<sup>2</sup>

Для того, чтобы уяснить себе, в чем сущность противопоставления, необходимо уточнить некоторые общие понятия, которыми приходится оперировать.

Стиль художественной речи имеет следующие разновидности: стихотворная речь, художественная проза и язык драматургии. Когда мы употребляем термин «стиль художественной речи», мы имеем в виду чисто лингвистические категории, как, например, слова, их значения, их сочетания, синтаксические конструкции, характер образности и другие особенности языка, специфические с точки зрения их отбора и взаимообусловленности в данном стиле речи. Термин «поэзия», под которым часто объединяют понятия стихотворной речи, художественной прозы и драматургии, значительно шире. Это — термин литературоведческий. Под ним понимают не только язык художественных произведений в его отношении к выражаемому содержанию, но что самое главное, вид искусства. Читая высказывания революционных демократов и русских писателей — классиков о поэзии, необходимо помнить, что термин «поэзия» употребляется в очень широком смысле. Это становится особенно очевидным, если привести следующее высказывание В. Г. Белинского о поэзии:

«Что такое поэзия? — спрашиваете вы, желая скорее услышать решение интересного для вас вопроса или, может быть, лукаво желая привести нас в смущение от сознания нашего бессилия решить столь важный и трудный вопрос... То или другое — все равно; но прежде чем мы

---

<sup>1</sup> Добролюбов Н. А. Поли. собр. соч. под ред. Е.В.Аничкова, СПб Русское книжное товарищество «Деятель», т. V, стр 283 — 284.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. в трех томах, т. II. Гос. издат худ. литературы, 1948, стр. 67



вам ответим, сделаем вопрос и вам, в свою очередь. Скажите: как назвать то, чем отличается лицо человека от восковой фигуры, которая чем с большим искусством сделана, чем похожее на лицо живого человека, — тем большее возбуждает в нас отвращение? Скажите: чем отличается лицо живого человека от лица покойника? ... Дело ясное: в первых есть жизнь, а во вторых ее нет».<sup>1</sup>

Нас в курсе лингвистической стилистики, естественно, интересует лишь языковая сторона поэзии, которую мы и называем стилем художественной речи.

Итак, наиболее существенным, характерным для этого стиля речи является образность. Наряду с чисто логическим способом выражения мысли, в котором слова употребляются в своих предметно-логических значениях, в стиле художественной речи часто встречаются разные оттенки значений: контекстуальные значения, эмоциональные значения слов — проводники субъективно-оценочных взглядов автора. О. Вальцель в какой-то степени прав, когда утверждает, что «слово есть средство чисто логического, т. е. научного выражения. Поэзия, как словесное искусство, должна пользоваться словом, т. е. средством, которое всегда остается в известной мере родственным выражению в понятиях. Лишь поскольку слова воздействуют на нас чувственно, поэзия является искусством. Художественный облик поэтического произведения создается из слухового воздействия слов и затем из всех чувственных представлений, вызываемых словом».<sup>2</sup>

Поэтический образ создается в поэзии не для самого образа. Он, так сказать, выполняет служебную функцию: в нем заключена мысль. Этот образ должен быть истолкован, а для этого он должен быть понят. Чем точнее создан образ, тем легче он воспринимается нашим сознанием, тем легче и отчетливее проступает мысль. Раскрытие образа производится путем анализа слов, их контекстуальных и эмоциональных значений. Иногда образ, созданный поэтом, расшифровывается с трудом, остается

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. в трех томах, т. I. Гос. изд. худ. лит-ры, М., 1948, стр. 634.

<sup>2</sup> Вальцель О. Сущность поэтического произведения. Сб. «Проблемы литературной формы». Academia, Л., 1928 г., стр. 3.

неясным, туманным, расплывчатым и вызывает лишь приблизительные ассоциации, а не конкретное представление о сделанном обобщении. Так, в стихотворении Шелли "The Cloud" образ, выраженный словами

Wherever he dream, under mountain or stream, The Spirit he loves  
remains,

остается неясным.

Образное всегда требует пояснений. Вот почему говорят о толковании поэтических произведений. Стиль речи, в котором нет образности, не нуждается в толковании.

Надо иметь в виду, что мы заняты разбором лишь таких образов, которые созданы средствами особых (по отношению к предметно-логическим) значений слов. Образность в литературоведении понимается шире. Так, герой какого-либо произведения, представляющий собой обобщенный тип, называется образом. Конечно, и такой образ требует толкований, анализа. Но это не является задачей лингвистической стилистики.

Как было указано в разделе о контекстуальных значениях слов, наиболее прямые пути создания образности это использование метафоры и метонимии. Зрительный образ, несмотря на то, что он создается опосредствованно, т. е. через слова, оказывается наиболее конкретным. Умственный взор выявляет способность длительно удерживать и легко воспроизводить образ, предметы, представление об этом предмете. Слуховой образ, несмотря на то, что он создается непосредственно, т. е. воздействует на орган слуха самим звучанием слов, оказывается менее конкретным, менее устойчивым, более смутным.

Так, стихотворение "How the Water Comes Down at Lodore,"<sup>1</sup> лишь отдаленно напоминает (воспроизводит) шум водопада, хотя все слова и их организация направлены на создание этого эффекта.

С другой стороны, образы, созданные метафорой и метонимией, если они не надуманы и не абстрактны по своему содержанию, всегда точно воспроизводят действительность и поэтому конкретны. Так, в строках из поэмы Шелли "The Mask of Anarchy" метафоры и сравнения полнее раскрывают мысль поэта и его отношение к трудовому народу Англии:

---

См. стр. 283-284.

## XXXVII

Men of England, Heirs of Glory. Heroes of unwritten story. Nurs-  
lings of one mighty mother. Hopes of her, and one another!

## XXXVIII

Rise, like lions after slumber, In unvanquishable number, Shake  
your chains to earth like dew, Which in sleep had fall'n on you —  
Ye are many — they are few.

Но не только средствами самих значений слов или их звучанием создается образ в стиле художественной речи. Для этого существуют и другие средства, перечисленные нами в разделах лексических, синтаксических и фонетических стилистических средств. Среди них надо упомянуть повторы, которые в сочетании с другими средствами синтаксической организации предложения способствуют созданию нужного образа. Так, в нижеприведенном отрывке из романа Голсуорси "The Man of Property" стилистическими средствами (главным образом повторами и синтаксическими конструкциями) создается картина напряженной «предгрозовой» атмосферы во время званого обеда. Автор заставляет почувствовать, как медленно и тягостно ползет время, как невыносимо томителен этот обед для его участников.

Приведем отрывок целиком, чтобы показать взаимодействие указанных стилистических средств:

Dinner began in silence; the women facing one another, and the men.

In silence the soup was finished — excellent, if a little thick; and fish was brought. In silence it was handed.

Bosinney ventured: "It's the first Spring day".

Irene echoed softly: "Yes — the first spring day."

"Spring!" said June: "there isn't a breath of air!" No one replied.

The fish was taken away, a fine fresh sole from Dover. And Bilson brought champagne, a bottle swathed around the neck with white.

Soames said: "You'll find it dry."

Cutlets were handed, each pink-frilled about the legs. They were refused by June, and silence fell.

Soames said: "You'd better take a cutlet, June; there's nothing coming."

But June again refused, so they were borne away. And then Irene asked: "Phil, have you heard my blackbird?"

Bosinney answered: "Rather — he's got a hunting-song. As I came round I heard him in the Square." "He's such a darling!" "Salad, sir!" Spring chicken was removed.

But Soames was speaking: "The asparagus is very poor. Bosinney, glass of sherry with your sweet? June, you're drinking nothing!"

June said: "You know I never do. Wine's such horrid stuff!"

An apple charlotte came upon a silver dish. And smilingly Irene said: "The azaleas are so wonderful this year!"

To this Bosinney murmured: "Wonderful! The scent's extraordinary!"

June said: "How can you like the scent! Sugar, please, Bilson."

Sugar was handed her, and Soames remarked: "This charlotte's good!"

The charlotte was removed. Long silence followed. Irene, beckoning, said: "Take out the azaleas, Bilson. Miss June can't bear the scent." "No; let it stay", said June.

Olives from France, with Russian caviare, were placed on little plates. And Soames remarked: "Why can't we have the Spanish?" But no one answered.

The olives were removed. Lifting her tumbler June demanded: "Give me some water, please." Water was given her. A silver tray was brought, with German plums. There was a lengthy pause. In perfect harmony all were eating them.

Bosinney counted up the stones: "This year — next year — some time —

Irene finished softly: "Never. There was such a glorious sunset. The sky's all ruby still — so beautiful."

He answered: "Underneath the dark!"

Their eyes had met, and June cried scornfully: "A London sunset!"

Egyptian cigarettes were handed in a silver box. Soames, taking one remarked: "What time's your play begin?"

No one replied, and Turkish coffee followed in enamelled cups.

Irene, smiling quietly said: "If only —

"Only what?" said June.

"If only it could always be the spring!"

Brandy was handed: it was pale and old.

Soames said: "Bosinney, better take some brandy."

Bosinney took a glass; they all arose.

"You want a cab?" asked Soames.

June answered: "No. My cloak, please, Bilson." Her cloak was brought.

Irene, from the window, murmured: "Such a lovely night! The stars are coming out!"

Soames added: "Well, I hope you'll both enjoy yourselves."

From the door June answered: "Thanks. Come, Phil."

Bosinney cried: "I'm coming."

Soames smiled a sneering smile, and said: "I wish you luck!"

And at the door Irene watched them go.

Bosinney called: "Good night!"

"Good night!" she answered softly. . .



Прежде всего обращает на себя внимание настойчивое употребление пассивных конструкций, которые в сочетании с параллелизмом и бессоюзием создают однообразные формы повествования. Это однообразие формы невольно переносится на общую эмоционально-оценочную характеристику обстановки. Для примера достаточно указать на следующие конструкции, в которых даже обособление косвенно служит цели усиления желаемого эффекта: The fish was taken away, a fine fresh sole from Dover. Cutlets were handed, each pink-frilled about the legs. The charlotte was removed. Olives... were placed... . The olives were removed. Water was given her. A silver tray was brought with German plums.

Второй наиболее общей ведущей чертой стиля художественной речи, тесно увязанной и даже взаимообусловленной с образностью, является эмоциональная окраска высказываний. Подбор синонимов с целью эмоционального воздействия на читателя, разнообразие и обилие эпитетов, разные формы эмоционального синтаксиса становятся достоянием этого стиля. Здесь эти средства получают свое наиболее законченное и мотивированное выражение в идейно-художественном отношении.

Конечно, степень эмоциональной окраски высказывания зависит от ряда причин: от характера и жанра художественного произведения, от содержания высказывания, от индивидуально-творческой манеры автора, от цели высказывания и т. д.

Так, описание героя рассказа Диккенса "A Christmas Carol" Скруджа и героя повести Сомерсета Моэма "Narrow Corner" глубоко различны по использованию языковых средств:

## I

Oh! But he was a tight-fisted hand at the grindstone, Scrooge! a squeezing, grasping, wrenching, scraping, clutching covetous old sinner! Hard and sharp as flint, from which no steel had ever struck out generous fire; secret, and self-contained, and solitary as an oyster. The cold within him froze his old features, nipped his pointed nose, shrivelled his cheek, stiffened his gait; made his eyes red, his thin lips blue and spoke out shrewdly in his grating voice. A frosty time was on his head, and on his eyebrows, and his wiry chin. He carried his own low temperature always about with him; he iced his office in the dog-days, and didn't thaw it one degree at Christmas.

External heat and cold had little influence on Scrooge. No warmth could warm, no wintry weather chill him. No wind that blew was bitterer than he, no falling snow was more intent upon its purpose, no pelting rain less open to entreaty. Foul weather didn't know where to have him. The heaviest rain, and snow, and hail, and sleet, could boast of the advantage over him in only one respect. They often "came down" handsomely, and Scrooge never did.

Nobody ever stopped him in the street to say, with gladsome looks, "My dear Scrooge, how are you? When will you come to see me?" No beggars implored him to bestow a trifle, no children asked him what it was o'clock, no man or woman ever once in all his life inquired the way to such and such a place, of Scrooge. Even the blind men's dogs appeared to know him; and when they saw him coming on, would tug their owners into doorways and up courts; and then would wag their tails as though they said, "No eye at all is better than an evil eye, dark master!"

But what did Scrooge care! It was the very thing he liked. To edge his way along the crowded paths of life, warning all human sympathy to keep its distance, was what the knowing ones call "nuts" to Scrooge.

## II

He was very easy to get on with. He was much liked. But he had no friends. He was an agreeable companion, but neither sought intimacy nor gave it. There was no one in the world to whom he was not at heart indifferent. He was self-sufficient. His happiness depended not on persons but on himself. He was selfish, but since he was at the same time shrewd and disinterested, few knew it and none was inconvenienced by it. Because he wanted nothing, he was never in anybody's way. Money meant little to him, and he never much minded whether patients paid him or not. They thought him philanthropic. Since time was as unimportant to him as cash, he was just as willing to doctor them as not. It amused him to see their ailments yield to treatment, and he continued to find entertainment in human nature. He confounded persons and patients. Each was like another page in an interminable book, and that there were so many repetitions oddly added to the interest. It was curious to see how all these people, white, yellow and brown, responded to the critical situations of humanity, but the sight neither touched his heart nor troubled his nerves. Death was, after all, the greatest event in every man's life, and he never ceased to find interest in the way he faced it. It was with a little thrill that he sought to pierce into a man's consciousness, looking through the eyes, frightened, defiant, sullen or resigned, into the soul confronted for the first time with the knowledge that its race was run, but the thrill was merely one of curiosity. His sensibility was unaffected. He felt neither sorrow nor pity. He only faintly wondered how it was that what was so important "to one could matter so little to another. And yet his manner was full of sympathy. He knew exactly what to say to alleviate the terror or pain of the moment, and he left no one but fortified, consoled and encouraged. It was a game that he played, and it gave him satisfaction to play it well. He had great natural kindliness, but it was a kindliness





Ворвавшийся в прозаическое повествование стихотворный ритм повышает эмоциональную тональность высказывания.

Совершенно другой характер носит описание героя у Сомерсета Моэма. Кажется, что личные симпатии и антипатии автора здесь полностью подчинены объективному анализу черт характера героя. Здесь нет ни одного эпитета (ср. их количество и разнообразие в отрывке из рассказа Диккенса). Единственное сравнение дается как бы устами самого героя и не относится к описанию. Все предложения короткие, почти однотипные. Нет ни одного предложения, которое можно было бы назвать эмоционально-напряженным. Это видимость объективной оценки достоинств и недостатков героя. Эмоциональная окрашенность проступает в описании бесстрастного отношения героя к чувствам, переживаниям и настроениям других людей, с которыми ему приходится иметь дело. Бесстрастность как основная черта героя находит свое выражение в языковых средствах, в их выборе.

Наиболее яркую эмоциональную окраску имеют высказывания в стихотворных произведениях. Ритм, звуковая организация высказывания, эпиграмматичность, как результат сковывающего влияния стихотворного размера, и другие качества, вытекающие из природы стихотворных произведений, оказывают значительное влияние на повышение тонуса эмоциональной напряженности. Вообще стихотворные произведения обладают наиболее ярко выраженными особенностями стиля художественной речи. Именно в этой разновидности данного стиля все наиболее типические черты его предстают в сгущенном виде.

Следующей наиболее общей характерной чертой стиля художественной речи являются особые формы связи между частями высказывания. Как и образность, эта черта оказывается тесно увязанной и взаимообусловленной с эмоциональной окрашенностью высказываний. В этом стиле речи нашли свое типизированное использование такие формы связи народной дописменной речи, как бессоюзие, присоединение (получившее свое грамматическое признание лишь в результате наблюдений над особенностями синтаксической организации литературно-художественной речи), многосоюзие и др.

В стихотворной речи нередко наблюдается и полное отсутствие какой-либо связи между частями высказывания, и сами части выступают, таким образом, как самостоятельные отрезки. Иногда лишь последние строки, мысль, выраженная в конце высказывания, смутно подсказывает характер связи между частями высказывания. Например, в стихотворении Шелли:

### ТО -

Music, when soft voices die,  
Vibrates in the memory —  
Odours, when sweet violets sicken,  
Live within the sense they quicken.  
Rose leaves, when the rose is dead,  
Are heap'd for the beloved's bed;  
And so thy thoughts, when thou art gone,  
Love itself shall slumber on.

Н. Г. Чернышевский пишет, что «поэзия не допускает технических подробностей, чуждается и такой определенности решений, которая дается техническими подробностями; та точность решений, которая нужна в статьях политического или экономического содержания, противна духу поэзии;слишком узки для поэзии эти точные решения»<sup>1</sup>.

Именно такое отсутствие «точности решений» вызывает к жизни особые приемы связи между частями высказывания, а которых отношения скорее угадываются, приближенно воспроизводятся, нежели ясно и логично определяются. Сюда, между прочим, относятся и формы перехода от авторской речи к несобственно-прямой речи и нарушения основных принципов логического построения абзацев и т. д.

\* \* \*

К характерным чертам стиля художественной речи нужно отнести и исторически обусловленный синтез устного и письменного типов речи. В современном английском языке такое объединение элементов устной, разговорной речи и письменной книжной речи по-разному проявляется в разновидностях стиля художественной речи. В драматургических произведениях стихия разговорной речи находит

<sup>1</sup> Чернышевский Н. Г. Избр. соч. Гос. изд. худ. лит-ры., 1950, стр. 786.

свое, хотя и литературно-обработанное, но наиболее полное выражение. Достаточно привести в качестве примера следующее место из пьесы Б. Шоу "Major Barbara".

*Barbara:* Hullo, Bill! Back already!

*Bill (nagging at her):* Bin talkin ever sence, ave you?

*Barbara:* Pretty nearly. Well, has Todgei paid you out for poor Jenny's jaw?

*Bill:* No he aint.

*Barbara:* I thought your jacket looked a bit snowy. *Bill:* So it is snowy. You want to know where the snow come from don't you?

*Barbara:* Yes. *Bill:* Well, it come from off the ground in Parkiness Corner in Kennin-

tahn. It got rubbed off be my shoulders: see? *Barbara:* Pity you didnt rub some off with your knees, Bill! That

would have done you a lot of good. *Bill (with sour mirthless humor):* I was saving another man's knees at

the time. E was kneelin on my ed, so e was. *Jenny:* Who was kneeling on your head? *Bill:* Todger was. E was prayin for me: prayin comfortable with me

as a carpet. So was Mog. So was the ole bloomin meetin. Mog she

sez "O Lord break is stubborn spirit; but dont urt is dear eart."

That was wot she said. "Dont urt is dear eart!" An er bloke —

thirteen stun four! — kneelin wiv all is weight on me. Funny aint it? *Jenny:*

Oh, no. We're so sorry, Mr. Walker. *Barbara (enjoying it frankly)* Nonsense! of course it's funny. Served

you right, Bill! You must have done something to him first.

В этом диалоге все наиболее типические черты живой разговорной английской речи нашли свое выражение. Более того, нелитературные формы этой речи — неправильности фонетические, морфологические, синтаксические — использованы в целях создания речевого портрета персонажа.

Приведенный выше отрывок из пьесы Б. Шоу в какой-то степени переходит грань отделяющую литературную форму языка от его сырой, необработанной формы. Обычно, в стиле художественной речи те факты языка, которые являются принадлежностью нелитературных форм речи и которые нужны писателю для каких-то стилистических целей, используются чрезвычайно экономно. И они также подвергаются соответствующей литературной обработке. В произведениях Теккерея и Диккенса, Голсуорси и Марка Твена можно встретить еще неапробированные литературной практикой слова и обороты; однако все они

подверглись тщательному отбору. Многие из таких элементов языка вообще находятся на грани литературного употребления. Правда, как указывалось выше, многие слова и выражения, ранее находившиеся за пределами литературного употребления, постепенно завоевали себе права литературного гражданства именно этим путем, т. е. через стиль художественной литературы. Поэтому так велика и ответственна роль художественной литературы в создании и шлифовке общих норм литературной речи. Неумеренное и некритическое пользование общенародным языком, в особенности его нелитературными элементами (диалектизмами, жаргонизмами, вульгаризмами и пр.) не способствует совершенствованию литературной формы общенародного языка, а, наоборот, засоряет язык. В другой разновидности стиля художественной литературы — стихотворной речи, в современном английском языке преобладают элементы письменной, книжной речи, хотя наличие форм и слов разговорной речи в некоторых жанрах современной английской поэзии — довольно заметное явление. Вся история развития этого вида художественной речи определила преобладание книжных элементов над разговорными. Поэзия в течение многих веков считалась «искусством для немногих», и языковые формы этого стиля находились в полном соответствии с таким определением; слова и формы подбирались так, чтобы удовлетворить требованиям изысканного вкуса, оградить поэзию от опасности стать достоянием широких масс. В разделе «Поэтизмы» мы показали, какую роль сыграла особая поэтическая фразеология в сохранении «чистоты» поэтического языка. Там же указывалось, что Вордсворт и Кольридж во многом помогли изменить отношение к поэзии самих творцов поэтических произведений. Борьба против условностей поэтического стиля в истории английского литературного языка началась задолго до реформы английских романтиков.<sup>1</sup> Манифест Вордсворта и Кольриджа является лишь обобщенным выражением того протеста, который неоднократно находил свое более или менее откровенное выражение в английской критической лите-

<sup>1</sup> В этом отношении показательным является Шекспировский сонет № 21, в котором автор осуждает особые поэтические украшения, используемые его современниками, см. стр. 305.

ратуре. В «Манифесте» появились требования покончить с особыми поэтическими словами и фразеологией как необходимым атрибутом поэзии, появились требования допустить в поэтические произведения обычные слова и обороты общепринятого английского языка. И, однако, реформа, которую предлагали Вордсворт и Кольридж, несмотря на свою внешнюю прогрессивность, не освобождала поэтический язык от тех канонов, которые ограничивали сферу употребления поэзии.

Шелли, выступая против реформы, предлагаемой Вордсвортом и Кольриджем, указывал, что язык поэтических произведений должен быть языком людей вообще, а не особым языком людей того круга, к которому принадлежит автор. Это возражение было сделано в связи с известным замечанием Кольриджа: «Язык поэзии — язык образованных людей высшего общества».

Шелли отмечал, что «лэйкисты» изобрели сотни совершенно ненужных английскому языку слов, и тем самым создали новые «поэтизмы», расходящиеся с нормами употребления живой разговорной речи.

Байрон также видел реакционные черты реформы, предлагаемой Вордсвортом и Кольриджем, критиковал поэтическую упрощенность, проповедуемую Вордсвортом, и его стилистические эксперименты.

В наше время борьба с условными поэтизмами приобрела весьма острый характер. Поэтизмы почти не используются поэтами, однако, для создания особого языка поэзии применяются другие методы. В стихотворении современного английского поэта Томаса Элиота, нет ни одного поэтизма, но тенденция увода языка поэтических произведений от норм современного языка сказывается в бессмысленных сочетаниях общеупотребительных слов, не связанных между собой, не дающих никакого представления о мысли и чувствах поэта:

THE LOVE SONG OF ALFRED PRUFROCK

*by T. S. Eliot*

And indeed there will be time For the yellow smoke that slides along the street  
Rubbing its back upon the window panes; There will be time, there will be time  
To prepare a face to meet the faces that you meet;

There will be time to murder and create,  
And time for all the works and days of hands  
That lift and drop a question on your plate;  
Time for you and time for me,  
And time yet for a hundred indecisions,  
And for a hundred visions and revisions,  
Before the taking of a toast and tea.  
In the room the women come and go  
Talking of Michelangelo,  
And would it have been worth it, after all,  

---

Would it have been worth while,  
After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,  
After the novels, after the teacups, after the skirts that  
trail along the floor —  
And this, and so much more? —  
It is impossible to say just what I mean!

Признание самого поэта в конце стихотворения — лучшая характеристика этого произведения. Здесь мы видим, как один прием увода от действительности (поэтизмы) сменяется другим приемом — бессмысленными сочетаниями общеупотребительных слов.

«... если поэзия берется изображать лица, характеры, события, — словом картины жизни, само собою разумеется, что в таком случае она берет на себя ту же самую обязанность, что и живопись, то есть быть верною действительности, которую взялась воспроизводить. И эта верность есть первое требование, первая задача поэзии», — писал Белинский.<sup>1</sup>

Могут ли поэтизмы, которые представляют собой в большинстве случаев, как было указано выше, отжившие слова, неупотребительные в современном языке, верно отображать действительность? Конечно, нет. Этим главным образом и определяется тот протест против использования поэтизмов, который нашел такое яркое выражение в эстетических канонах Пушкина, Байрона и других. Использование поэтизмов приводило к тому, что, как правильно отмечал Потебня, «Иные смешивают поэзию с известными стихотворными формами или вообще поэтическим направлением и в отживании их видят упадок поэзии».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. в трех томах, Гос. изд. худ. лит-ры, 1948, т. III, стр. 803.

<sup>2</sup> Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 105 — 106.



Но несмотря на упрощенческое понимание проблемы нивелировки различий языка поэзии и языка повседневно-разговорного Вордсворт сыграл определенную роль в приближении языка поэзии к общим нормам английского литературного языка. Так, в его произведениях впервые появляются аналитические формы глагольных времен, широко распространенные в общенародном языке уже в XVIII веке. Не только формы настоящего продолженного времени глагола впервые нашли употребление в поэзии Вордсворта (что само по себе явилось необычным для языка поэзии), но и многие синтаксические нормы общенародного языка, ранее не допускаемые в поэзию, пробили себе дорогу в стихотворную речь. Так, в поэзии появились отрицательные конструкции с *do*, обособления и другие особенности живой разговорной речи.

Немаловажную роль в демократизации поэтических норм сыграл также Кольридж. Два варианта его поэмы "The Ancient Mariner" показывают, как Кольридж, изменяя архаическое написание, заменяя устаревшие слова и конструкции современными ему формами литературного языка, приближает поэтический язык к нормам общенародного языка. Так, вместо формы *ne* он в последующей редакции использует форму *not*, вместо *ee* форму *eye* и т. д.

В языке Китса также нашли отражение новые стилистические нормы английской поэзии конца XVIII начала XIX века. Конверсия, явление типическое для грамматического строя и словообразования английского языка уже в конце XV века начинает проникать в язык поэзии, чрезвычайно широко используется в поэзии XVI века (Шекспир, Скейтон и др.) и очень ограниченно — в поэзии последующих веков. До реформы поэтического языка ревнители и законодатели поэтической нормы видели в конверсии средство увести поэтический язык от его «особого» назначения, от позиции средства общения «избранных». Заслуга Китса в том, что он свободно пользовался этим замечательно гибким средством образования новых слов, не претендующим на закрепление каждого новообразования в качестве полноценной словарной единицы английского словарного состава. Литературный журнал "Quarterly Review" осуждал Китса за такое использование конверсии.

Но самую большую роль в истории развития поэтического стиля (стихотворной формы стиля художественной речи) сыграли великие английские поэты, революционные романтики Байрон и Шелли. Высмеивая попытки Вордсворта и других «лэкистов» полностью преобразовать поэтический язык, Байрон не только в своих критических замечаниях и полемических поэмах (например, «Английские барды и Шотландские обозреватели»), но и всем своим творчеством показал, что прогрессивное в нормализации поэтического языка заключается не в полном отрицании прошлых стилистических канонов, а в творческой переработке наследия прошлого и отбора того нового, которое является животворным, устойчивым, необходимым. Поэзия Байрона, его язык представляют собой удивительное сочетание элементов старого, но вечно живущего в языке и нового, только еще зарождающегося.

Протест против примитивизма языковой реформы, выраженный в предисловии к поэме Шелли «Ченчи», нашел свое конструктивное воплощение не только в поэмах революционного содержания, где сама тематика настоятельно требовала соответствующего словаря и обычных синтаксических построений, но и в лирических стихотворениях. В творчестве Шелли впервые находит отражение и научная терминология, в особенности связанная с развитием естествознания и политической экономии.<sup>1</sup>

Все большая демократизация стихотворной речи выявляется не только в приближении лексики и фразеологии к естественному звучанию живой разговорной речи, но и в синтаксической организации высказывания. Нарушение обычного, прямого порядка слов, всякие «перестановки» характерны для языка «избранных».

Мы так подробно остановились на вопросе о соотношении книжных и разговорных элементов в стихотворной разновидности стиля художественной речи и попытались проследить в исторической перспективе борьбу за демократизацию языка поэзии, поскольку в поэзии особенно отчетливо выявлялось противопоставление литературно-книж-

---

<sup>1</sup> Подробное о роли поэтов-романтиков в реформе поэтического языка см. статью Е. И. Клименко «Реформа поэтического языка у английских романтиков». Ученые Записки I ЛГПИИЯ 1940, т. I.

ных и разговорных форм общенародного языка. Кроме того, эта борьба является отголоском общей борьбы наиболее прогрессивной части английской интеллигенции XVIII века за расширение рамок английского литературного языка, за права слов и выражений общенародного английского языка, давно получивших общее признание как полноценных единиц словарного состава, быть допущенными в литературный язык.

Итак, напомним, что в драматургии наблюдается заметное преобладание разговорных элементов языка над литературно-книжными, а в стихотворной английской речи на всем протяжении ее развития заметно преобладание литературно-книжных элементов словарного состава над разговорными.

В языке художественной прозы преобладание одних элементов над другими зависит от жанра литературного произведения, от содержания произведения, от индивидуальной манеры авторского повествования и от ряда других причин. Чаще всего в языке художественной прозы можно увидеть синтез этих двух сторон языка, знаменующих общие тенденции в использовании общенародных средств языка. В романах, рассказах, повестях английских и американских писателей прямая речь героев, естественно, дана в типизированной форме устно-разговорной стихии языка.

Художественная проза появилась в английской литературе довольно поздно. Известно, что раннее англосаксонское художественное творчество вообще не знало прозаической формы. Поэзия, изустная по своей форме, носила характер песен, связанных с религиозным культом, свадебными обрядами, застольными и военными песнями и погребальными плачами.

Первыми прозаическими произведениями англо-саксонского периода считаются переводы с латинского языка — жития святых и сборники проповедей.

В средние века прозаическая литература также была „представлена переводами с латинского языка.

XI — XII века, т. е. период нормандского завоевания, рассматривается как период упадка английской литературы, и, только в XIII веке появляются первые рыцарские романы на английском языке, подражающие французским образцам.

В XIV веке, как известно, на основе лондонского диалекта начал развиваться английский литературный язык. Говоря об этом периоде, следует упомянуть одно событие, имеющее в дальнейшем немаловажное значение в развитии языка художественной прозы. Это — перевод Библии, сделанный Виклифом и его учениками, и в особенности, вторая редакция этого перевода, сделанная Джоном Певеем в 1397 г. Полагают, что этот перевод оказывал большое влияние на развитие стилистических и образных особенностей языка художественной прозы в течение многих столетий. Даже и современное состояние стиля художественной речи не свободно от влияния языка Библии. Многие писатели часто используют слова, обороты, образы библейского языка, не говоря уже о частых ссылках и цитатах.

Выше уже говорилось о той роли, которую книгопечатание сыграло в развитии литературной нормы в XV веке. Но книгопечатание сыграло также значительную роль и в формировании специфических особенностей языка художественной прозы. Оно сделало возможным широкое распространение всякого рода сочинений. Интересно указать на тот факт, что даже сочинения, имеющие практический характер, рассчитанные на помощь населению в его повседневных бытовых и других нуждах, например, сочинение о разведении плодовых садов, о сельском хозяйстве и даже учебные книги, сначала писались стихами. Столь сильна была традиция письма в стихотворной форме, которая легко запоминалась и поэтому была средством обеспечить широкое распространение, что даже политический трактат о путях развития английской заморской торговли и политики был написан стихами.

Вот образец такой стихотворной прозы:

Choose soil for the hop of the rotenest mould, Well dunged and wrought,  
as a garden-plot should; Not far from the water, but not overflown,  
This lesson, well noted, is meet to be known. The sun in the south, or else  
southly and west, Is joy to the hop, as a welcomed guest: But wind in the  
north, or else northerly east, To the hop is as ill as a fay in the feast. Meet  
plot for a hop-yard once found as is told, Make there of account, as of  
jewel of gold;

Now dig it, and leave it, the sun for to burn, And afterwards fence it, to serve for that turn.

Только со второй половины XV века начинают появляться светские романы и хроники в прозе, которые по праву можно считать прообразом художественной прозы в том понимании этого термина, которое дано в этой книге. Наряду с богословскими, философскими и естественнонаучными сочинениями в прозе, впервые появляются и такие формы, которые вызваны растущими эстетическими запросами английского общества XV века. Историки английской литературы связывают появление прозаического романа с развитием городов и общим тяготением к сочинениям более практического значения.<sup>1</sup>

Наиболее значительным произведением конца XV века, оказавшим большое влияние на последующее развитие особенностей языка художественной прозы, является роман Мэлори «Смерть Артура». Этот роман представляет собой большой историко-литературный и особенно историко-стилистический интерес. Он завершает большой цикл рыцарских романов, о которых мы уже упоминали выше.

Хотя попытки ввести диалог в художественное повествование имели место и ранее, в этом произведении они стали органической частью повествования. Но диалоги, представленные в этом романе, далеки от норм живой разговорной речи этого периода. Условные обороты речи английской куртуазной литературы представлены здесь широко и разнообразно, хотя, как это оценивает наше литературоведение, «Повествования Мэлори полны чарующей наивности, простодушия и бесхитростного изящества».<sup>2</sup> В этих диалогах нет типических для разговорной речи эллиптических оборотов, умолчаний и т. д. Эмоциональная окрашенность этой речи проявляется не в самой синтаксической организации высказываний или в выборе соответствующей лексики, а авторскими пояснениями к прямой речи (вводящими ремарками и описаниями).

И, тем не менее, этот роман, как было сказано выше, имеет большое значение в развитии и становлении худо-

---

<sup>1</sup> См. об этом А л е к с е е в М. П. «Английская проза XV в » История английской литературы, т. I, вып. I, Изд. АН СССР, 1943 г мам же, стр. 239.

жественной прозы. Начиная с этого романа, форма диалога, а, следовательно, и условия для введения живой разговорной речи, начинает закрепляться в этом стиле речи. Процесс расшатывания традиционных поэтических форм художественных произведений начался. Дальше он будет все больше и больше отвоевывать позиции у стихотворной речи, пока не займет в XX веке ведущее положение в стиле художественной речи.

В XVI веке в период расцвета английского Возрождения, прозаическая повествовательная литература начала бурно развиваться, как, собственно говоря, и все стороны общественно-политической жизни Англии. Имена Сиднея, Лили, Грина и др. находятся среди тех, кто в эпоху наивысшего расцвета драмы, не пренебрегали художественной прозой. Интерес к проблемам эстетики языка, в связи с общим интересом к античной философии и литературе начинает сказываться в более тщательном и осознанном отборе языковых средств для выражения мысли и для того, чтобы произвести желаемое впечатление на читателя.

Роджер Эшем в своем «Любителе стрельбы» уже пользуется таким разнообразным набором стилистических приемов, который свидетельствует о хорошем знакомстве с теорией риторики.

Немаловажную роль в выработке норм стилистического характера в художественной прозе XVI века сыграли многочисленные переводы с латинского и греческого языков. В это время в Англии начинают переводить и с новых языков. Переводы с итальянского языка (Бокаччо, Тассо и др.), с французского (Монтеня, родоначальника стиля эссе) и других языков значительно расширили стилистические возможности использования общенародных языковых средств английского языка и определили дальнейшие пути стилового расслоения литературного языка.

Говоря об особенностях языка художественной прозы XVI века, нельзя пройти мимо одного имени, с которым связывают нарочито манерную, напыщенную форму выражения мысли. Это — Лили. Его произведение "Euphues" положило начало особой, так называемой «эвфуистической» литературе, наиболее характерной чертой которой является напыщенность, изысканность, утонченность, «светскость» выражения. *Эвфуизм* — это особая манера выражения мы-

слей, характеризующаяся неумеренным употреблением перифрастических оборотов, напыщенностью, условностью. Приведем краткий отрывок из этого произведения, чтобы дать самое общее представление об особенностях языка эвфуизма.

The merchant that travelleth for gain, the husbandman that toileth for increase, the lawyer that pleadeth for gold, the craftsman that seeketh to live by his labour, all these after they have fatted themselves with sufficient either take their ease or less pain than they were accustomed. Hippomenes ceased to run when he had gotten the goal, Hercules to labour when he had obtained the victory. Mercury to pipe when he had cast Argus in a slumber. Every action hath his end; and then we leave to sweat when we have found the sweet. The ant, though she toil in summer, yet in winter she leaveth to travail. The bee, though she delight to suck the fair flower, yet is she at last cloyed with honey. The spider that weaveth the finest thread ceaseth at the last, when she hath finisheth her web.

But in the action and study of the mind, Gentlemen, it is far otherwise; for he that tasteth the sweet of his learning endureth all the sour of labour. He that seeketh the depth of knowledge is as it were in a labyrinth. . .

Этот отрывок дает ясное представление об особенностях эвфуизма. Многословие, расцвеченное сравнениями, построенными в параллельных конструкциях, изощренность словесного выражения, которая особенно отчетливо выявляется в отборе словаря и в аллюзиях на мифологические факты.

Эвфуистическая литература выражает крайне реакционные направления в использовании языковых средств. Отрыв от живых норм языка, ориентация на разговорный язык аристократии, определили эту манеру письма как манеру вычурного, напыщенного слога. Наиболее характерными приемами эвфуизма являются перифрастические обороты, развернутые метафоры и сравнения, немотивированные требованиями художественной целесообразности, длинные периоды параллельных конструкций, всякого рода аллюзии главным образом мифологические, и другие приемы риторики.

Эвфуизм оказал специфическое влияние на стихотворную речь и на язык художественной прозы. В художественной прозе, в частности, эвфуизм породил вкус к чрезмерной орнаментировке речи, к неумеренному употреблению риторических приемов. Меньше этому влиянию



была подвержена драматургия. Это объясняется прочно укоренившимися демократическими традициями Шекспировского театра.

Противоположное по своему направлению влияние на последующее развитие общих закономерностей языка художественной прозы оказала небольшая группа прозаиков, создавших интересные литературные портреты представителей английского общества этого периода. Конкретность описания предопределила не только более живой, употребительный словарь этих портретов, но и более простой, удобопонятный синтаксис предложений. В приведенном ниже примере такого описания обращает на себя внимание способ выделения прямой речи (в дальнейшем — одна из наиболее характерных особенностей языка художественной прозы):

There is no truer servant in the house than himself. Though he be master, he says not to the servants, go to the field, but let us go; and with his own eye doth both fatten his flock, and set forward all manner of husbandry". He is taught by nature to be contended with a little;... He is never known to go to law; understanding to be law-bound among men, is like to be hide-bound among his beasts; they thrive not under it, and that such men sleep as unquietly as if their pillows were stuffed with lawyer's penknives. . .

(Thomas Overbury. *A. Franklin.*)

Отдельные короткие предложения, построенные в точном соответствии с синтаксическими и лексическими нормами этого периода выгодно отличают эту индивидуальную манеру письма от претенциозной манеры эвфуизма.

Сочетание отточенной, риторически обработанной прозаической речи Лили и простой, литературно-обработанной прозаической речи Томаса Овербери и других писателей-портретистов XVI — XVII веков определило в дальнейшем пути развития и становления языка художественной прозы.

Эвфуизм имел и некоторое прогрессивное значение, шлифуя форму художественных произведений, придавая ей изящество и плавность.

Но в последующем развитии эвфуизм становится тормозом процесса укрепления художественной речи от безраздельного господства стихотворной формы. Демократизация средств выражения была несовместима с светской утонченностью языка Эвфуэса. Эвфуизм становится зна-

менем придворной поэзии и прозы и противопоставляется реалистическим тенденциям в художественной литературе, органически связанным с живой разговорной речью.

Огромное влияние на развитие стиля художественной речи и, в частности, языка художественной прозы сыграл Шекспир. В его драматургии и сонетах отношение к способу выражать свои мысли выступает достаточно отчетливо. Мы уже упоминали один из его сонетов, где эта мысль выражена в обычном для сонетов противопоставлении. Можно привести много подобных примеров из различных произведений великого поэта. Вот слова Бирона из комедии «Тщетные усилия любви»:

Taffeta phrases, silken terms precise,  
Three-pil'd hyperboles, spruce affectation:  
Figures pedantical; these summer flies Have blown me full of maggot  
ostentation:  
I do forswear them. . .

Таким образом, начиная с XVI века противопоставление простоты и вычурности языка стало предметом оживленных споров. Но в этот период нет еще общественно осознанной системы средств художественной речи. Поэтому эта борьба свидетельствует только о сложных процессах и путях становления общелитературных норм.

Роль Шекспира в становлении системы стиля художественной речи велика потому, что он впервые в истории английского литературного языка начал широко пользоваться живой идиоматической речью, хотя и отдал дань эвфуизму — моде его эпохи. Определенный интерес представляют собой небольшие отрывки прозы, которые Шекспир вводит в белый стих своих драматургических произведений. Эти отрывки так же, как и стихотворная речь, насыщены эмоционально-оценочными, элементами речи. Иногда отрывки прозаической речи даже более образны, более эмоциональны, чем стихотворная часть. Создается впечатление, как будто Шекспир прибегает к помощи прозы в качестве приема контраста. Неожиданный переход к прозаической речи создает предпосылки для создания необходимого фона.

В XVII веке, веке буржуазной английской революции, в Англии наблюдается упадок драмы и расцвет прозы. Среди прозаиков этого периода особенно выделяется

Бэньян. Приверженец кальвинизма, тесно связанный с народными массами, Бэньян широко пользуется в языке своих произведений образными сравнениями из Библии, словарем и фразеологией пуританской религии, с одной стороны, и живыми разговорными особенностями английского языка этого времени, с другой. Язык пуританских проповедей наложил свой отпечаток на некоторые особенности стиля художественной прозы последующих этапов развития. Это прежде всего сказалось на упрощении синтаксического рисунка предложения. Передача чужой речи осуществляется средствами косвенной речи. Еще невыработанная система разделения авторской речи и речи персонажа, и влияние формы драматургических произведений приводит к контаминации этих двух форм изложения. Вот пример такой контаминации:

Now Giant Despair had a wife, and her name was Diffidence; so when he was gone to bed, he told his wife what he had done, to wit, that he had taken a couple of prisoners and cast them into his dungeon, for trespassing on his grounds. Then he asked her also what he had best to do further to them. So she asked what they were, whence they came, and whither they were bound, and he told her. Then she counselled him, that when he arose in the morning he should beat them without mercy. . . . The next night she, talking with her husband about them further, and understanding that they were yet alive, did advise him to counsel them to make away themselves. So when morning was come, he goes to them in a surly manner, as before, and perceiving them to be very sore with the stripes that he had given them, the day before, he told them, that since they were never like to come out of that place, their only way would be forthwith to make an end of themselves, either with knife, halter, or poison; for why, said he, should you choose life, seeing it is attended with so much bitterness? But they desired him to let them go.... Then did the prisoners consult between themselves, whether't was best to take his counsel or no; and thus they began to discourse:

**Chr.** Brother, said Christian, what shall we do? The life that we now live is miserable. For my part, I know not whether is best to live thus, or die out of hand. My soul chooseth strangling rather than life, and the grave is more easy for me than this dungeon. Shall we be ruled by the giant? Hope. Indeed our present condition is dreadful.....

Well, towards evening the giant goes down into the dungeon again, to see if his prisoners had taken his counsel.....

(J. Bunyan. *The Pilgrim's Progress*.)

В этом отрывке из «Пути паломника» интересно смешение авторской и прямой речи персонажей в тех случаях,

когда вставки прямой речи незначительны. Когда же прямая речь представляет собой длинный период, она вводится так же, как в драме: имя героя, двоеточие или точка и прямая речь. Обращает на себя внимание также еще очень слабо развитая система союзной связи. Отдельные союзы не дифференцированы в своих грамматических функциях и полисемантичны. Конечно, в значительной степени здесь сказывается и влияние фольклорных традиций. Эти традиции еще больше заметны в обильных употреблениях аллегорий.

Таким образом, творчество Бэньяна имело не только историко-литературное значение, но и историко-лингвистическое значение: оно оказало некоторое влияние на становление специфических черт языка английской художественной прозы.

Именно в этот период одна из типических черт стиля художественной речи — образность — приобретает в языке художественной прозы особые характерные признаки. В качестве средств образности часто используется прием аллегии, основанный на одновременной реализации двух типов лексических значений: предметно-логического и номинативного. Абстрактные понятия, или вернее слова их обозначающие, служат для называния имен людей или мест. Так, в приведенном выше отрывке обращает на себя внимание почти полное отсутствие слов с только номинативным значением, все имена собственные обладают также и предметно-логическими значениями: имя великана *Despair*, его жены *Diffidence*, замок носит название *Doubting Castle*, имена паломников *Christian* и *Hopeful* и т. д.

Пуританские тенденции в искусстве литературы вылились в своеобразное движение, некий «антиренессанс», который в языке художественной прозы проявился в отрицательном отношении к образности мифологического характера и вообще ко всякой орнаментировке высказывания.

Абстрактность трактовки основных жизненных конфликтов естественно приводит к абстрактности в изображении характеров. Герои лишены индивидуальности. Никаких типических особенностей речи действующих лиц мы здесь не находим. Язык автора по существу не отличается от языка его персонажей. Общая нивелирующая тенденция в развитии норм английского литературного

языка в этот период отразилась и на языке художественной прозы.

Однако, не следует представлять себе процесс становления типических особенностей языка художественной прозы как прямолинейное развитие. Процесс этот значительно сложнее.

Наряду с пуританскими тенденциями в языке прозы действовали другие, противоположные тенденции, вылившиеся в «риторическое» направление, прочно укоренившееся в английской художественной речи, и продолжающие прециозный стиль Лили. Реставрация (1660 — 1688) выдвинула ряд писателей-прозаиков (среди них была Афра Бен), которые культивировали особый стиль художественной прозы, отягченный длинными периодами, усложненный причудливыми развернутыми сравнениями и метафорами, стиль, рассчитанный на избранных читателей.

Эта линия в развитии стиля английской художественной речи не исчезала на всем протяжении его истории. В некоторые периоды она поднималась до уровня ведущего принципа стилевого оформления художественной речи, в другие периоды ограничивалась попыткой сохранить «чистоту» поэтического языка.

С этими двумя направлениями в области использования языковых средств в художественной прозе взаимодействовало и третье направление, которое дало в дальнейшем мощный толчок развитию реализма в литературе и которое в отношении языковых особенностей выразилось в широком использовании фольклорных и диалектальных ресурсов английского языка. Это направление условно можно назвать термином «бытовизм», который, конечно, не определяет самого литературного направления поэтической школы, а только выбор тематики и характер использования языковых средств. Писатели, сторонники «бытовизма», стремясь описывать обычные отношения обычных людей, вещи, события, характерные для данной эпохи, должны были, естественно, использовать обычные слова и выражения общенародного английского языка. И хотя в их произведениях реалистическая тенденция в использовании языка не достигла, разумеется, того уровня, какого она достигла в современной английской художественной прозе, однако и в эту эпоху язык художественной прозы значительно

обогатился разговорными словами и оборотами, диалектизмами, еще не получившими литературного признания и т. д.

В XVIII веке «бытовизм» нашел своеобразное воплощение в стиле художественной прозы. В произведениях Филдинга, Дефо, Свифта и других представителей английского просвещения лексика, обозначающая самые обыденные понятия, стала постепенно заменять сложные перифрастические обороты, которыми прежде принято было обозначать такие понятия. В английском языке в этот период образовалась особая фразеологическая единица — *to call a spade a spade* — своим значением знаменующая борьбу против вычурных, перифрастических оборотов.

Английские просветители сыграли большую роль в обособлении стиля художественной прозы как самостоятельной разновидности стиля художественной речи. В кратком очерке развития английского литературного языка мы уже говорили о той значительной обработке живой разговорной речи, которая проводилась писателями-просветителями в Англии XVIII века. Их общие эстетико-философские взгляды отразились и на их манере пользования языком. Противоречивость отношения просветителей к языковым нормам литературно-книжной речи правильно отмечает Е. И. Клименко.

«Они считали, что именно они, просвещенные представители нового, поднимающегося буржуазного класса, призваны блюсти чистоту языка и заботиться о его развитии. Для многих из них была неприемлема мысль, что джентльмен и буржуа пользуются тем же языком, на котором говорит простолудин. Они требовали поэтому отделения литературного языка от живой разговорной речи, а вместе с тем ощущали необходимость сближения этих форм языка ради большей ясности и гибкости литературной речи. Поэтому, фактически пользуясь, что и естественно, общенародным языком для обогащения языка своих литературных произведений, они одновременно стремились подчинить его своим условным стилистическим нормам.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Клименко Е. И. «Проблемы литературного языка у английских просветителей и Генри Филдинг». Вестник Ленинградск. Ун-та, 1952 г., № 5, серия общественн. наук, стр. 40.



Действительно, стилистические нормы английской художественной прозы XVIII века столь специфичны, что им подчинен даже индивидуально-художественный стиль отдельных писателей этого периода.

Наиболее характерной особенностью языка художественной прозы этого периода является стирание различий между речью персонажей и авторским повествованием, что вполне соответствует общим тенденциям в развитии литературного языка этого периода.

Другой общей чертой для многих прозаических произведений этого периода является специфический характер преломления принципа достоверности повествования. Художественная проза приближается по своим языковым особенностям к документам. Иногда она напоминает хроники, а если повествование ведется в первом лице — дневник. Само описание обычно бесстрастно, лишено эмоциональности. В таких произведениях мало эпитетов, почти нет образности, нет эмоционального синтаксиса. Таковы в большинстве романы Филдинга, Дефо, Свифта и многих других.

Особенно характерно в этом отношении творчество Дефо. Его заслуженно можно назвать родоначальником «достоверного» стиля в художественной прозе. Роман «Робинзон Крузо», невзирая на его содержание, написан языком, который по всем своим характеристикам, как лексическим, так и, в особенности, синтаксическим напоминает язык сухого делового отчета.

Приведем небольшой отрывок из этого романа:

The ground was still covered with snow, though not so deep and dangerous as on the mountains; and the ravenous creatures, as we heard afterwards, were come down into the forest and plain country, pressed by hunger, to seek for food, and had done a great deal of mischief in the villages, where they surprised the country people, killed a great many of their sheep and horses, and some people too. We had one dangerous place to pass, which our guide told us if there were more wolves in the country we should find them there; and this was in a small plain, surrounded with woods on every side, and a long narrow defile, or lane, which we were to pass to get through the wood, and then we should come to the village where we were to lodge. It was within half an hour of sunset when we entered the wood, and a little after sunset, when we came into the plain. We met with nothing in the first wood, except that, in a little plain within the wood, which was not above two furlongs over, we saw five great wolves cross the road, full speed, one after another, as if they had been in chase of



some prey, and had it in view; they took no notice of us, and were gone out of our sight in a few moments. Upon this our guide, who, by the way, was a wretched faint-hearted fellow, bid us keep in a ready posture, for he believed there were more wolves a-coming. We kept our arms ready, and our eyes above us; but we saw no more wolves till we came through that wood, which was near half a league, and entered the plain. As soon as we came into the plain, we had occasion enough to look about us. The first object we met with was a dead horse, that is to say, a poor horse which the wolves had killed, and at least a dozen of them at work; we could not say eating of him, but picking of his bones rather, for they had eaten up all the flesh before. We did not think fit to disturb them at their feast, neither did they take much notice of us. Friday would have let fly at them, but I would not suffer him by any means, for I found we were like to have more business upon our hands than we were aware of. We were not gone half over the plain, when we began to hear the wolves howl in the wood on our left in a frightful manner, and presently after we saw about a hundred coming on directly towards us, all in a body, and most of them in a line, as regularly as an army drawn up by experienced officers. I scarce knew in what manner to receive them, but found to draw ourselves in a close line was the only way; so we formed in a moment; but that we might not have too much interval, I ordered that only ever other man should fire, and that the others, who had not fired, should stand ready to give them a second volley immediately, if they continued to advance upon us; and that then those who had fired at first, should not pretend to load fuses again, but stand ready, with every one a pistol, for we were all armed with a fusee and a pair of pistols each man; so we were, by this method, able to fire six volleys, half of us at a time. However, at present we had no necessity; for, upon firing the first volley, the enemy made a full stop, being terrified as well with the noise as with the fire. Four of them being shot in the head, dropped; several others were wounded, and went bleeding off, as we could see by the snow. I found they stopped, but did not immediately retreat; whereupon; remembering that I had been told that the fiercest creatures were terrified at the voice of a man, I caused all the company to halloo as loud as they could; and I found the notion not altogether mistaken, for upon our shout they began to retire, and turn about. Then I ordered a second volley to be fired in the rear, which put them to the gallop, and away they went to the woods. This gave us leisure to charge our pieces again, and that we might lose no time, we kept going. But we had but little more than loaded our fuses, and put ourselves into a readiness, when we heard a terrible noise in the same wood, on our left, only that it was farther onward, the same way we were to go.

Весь этот отрывок представляет собой один абзац. Это авторский прием, целью которого является повествование в виде документа-дневника. Наиболее интересна здесь система союзной связи, косвенно характеризующая бесстрастность и логичность повествования.

Как уже указывалось выше, для стиля художественной прозы XVIII века характерно очень экономное пользование эпитетами. Круг прилагательных, которые используются в качестве эпитетов, поэтому становится ограниченным, а каждое из них обрастает разными дополнительными эмоциональными значениями. Так, слово *good-natured* в произведениях Филдинга становится прилагательным широкой семантики и употребляется с такими словами, как *hole (good-natured hole)*, *side (good-natured side)* и др.

Стиль художественной прозы начала XVIII века, в особенности в литературном жанре короткого рассказа или новеллы, еще полностью не обособился от эссе.<sup>1</sup> Поэтому отдельные очерки, помещенные Адиссоном и Стилем в журналах *"Болтун"* и *"Зритель"* можно назвать связным реалистическим романом. Таковы, например, очерки, объединенные образом сэра Роджера де Коверли и ряд других.

С точки зрения языковых особенностей такой журнальной художественной прозы бросается в глаза исключительно бедное использование прямой речи. Автор передает самые оживленные диалоги в косвенной речи и только отдельные эмоционально-окрашенные высказывания появляются в прямой речи. Обычно это восклицательные предложения. Например. *"Sir Cloudesley Shovel! a very gallant man!"* или *"Dr. Busby! A great man! he whipped my grandfather; a very great man!"*

В этот период художественная проза в значительной степени обязана своим развитием упадку драматургии, которая подвергалась преследованию со стороны пуритан. Поэтому XVIII век по праву считается веком становления и развития самостоятельного жанра литературы — художественной прозы.

Но разновидность стиля художественной речи — язык художественной прозы еще находился на начальной стадии своего развития. По характеру использования языковых средств он то сближался с языком поэзии, то с языком эссе, то с языком деловых документов. Причем это не было преднамеренным использованием разностильных элементов в определенных художественно-эстетических целях, а лишь

---

<sup>1</sup> См. об этом в разделе «Публицистический стиль».

свидетельствовало о том, что характерные признаки самого речевого стиля еще не определились.

Только к концу XVIII века стали четко вырисовываться типические черты художественной прозы как самостоятельной разновидности стиля художественной речи. Значительную роль в этом сыграл Лоренс Стерн и его роман «Тристрам Шенди». Стерн считал, что главная задача литературы это «... изображать внутренний мир человека, его постоянно меняющиеся настроения. Поэтому в основу композиции романа положен не логический, а эмоциональный принцип».<sup>1</sup>

Начиная со Стерна, художественная проза применяет стилистические средства, которые в дальнейшем предопределили многие из его типических особенностей. Появляются зачатки несобственно-прямой речи; устная речь все более приближается к нормам живой разговорной речи; само повествование начинает выражать индивидуально-творческую манеру автора не только в идейно-художественном отношении, но, что особенно важно для лингвистического анализа, в манере использования средств общенародного английского языка этого периода; различные слои словарного состава шире используются как в целях речевых характеристик, так и в самом авторском повествовании.

Роль Стерна в обособлении языка художественной прозы от других стилей фактически недооценивается. Для того, чтобы признать за этой разновидностью стиля художественной речи право на самостоятельное существование, надо было преодолеть схематичность в использовании языковых приемов описания характеров, событий, места. Нужно было оживить диалог. Нужно было полнее использовать разнообразие языковых средств, типичных для отдельных сфер литературного языка и различных типов речи. Стерн положил начало такой ломке установившихся традиций. По его следам пойдут в XIX веке писатели реалисты, которые окончательно утвердят язык художественной прозы как самостоятельную разновидность стиля художественной речи.

\* \* \*

<sup>1</sup> Аникст А. А. История английской литературы. Учпедгиз. 1956, стр. 184.

В XIX и XX веках особенности языка художественной прозы получают дальнейшее развитие и совершенствование. Многообразие форм их проявления связано с расширившимися возможностями индивидуально-творческого использования языковых средств. В связи с общими закономерностями развития художественной литературы XIX века, которые выражались в частности в более широком освещении жизни различных слоев английского общества, язык художественной прозы начинает впитывать в себя все большее количество различных элементов, ранее недопустимых в литературном языке. В языке художественной прозы главным образом в целях речевой характеристики героев появляются диалектизмы, жаргонизмы, элементы просторечия и пр. Происходит постепенная дифференциация языка автора и языка персонажа. Образуется новая черта в языке художественной прозы этого периода — разностильность. Языковые формы, характерные для других стилей, начинают появляться в языке художественной прозы, сначала робко вкрапленные в текст, выделенные кавычками, курсивом и т. д., затем все смелее и больше, вплоть до сознательного использования характерных черт какого-либо функционального стиля в языке художественной прозы.

Так в языке Диккенса, Теккерея, Остин и других классиков английской литературы появляются элементы профессиональной лексики, сленга, научной терминологии. Деловые письма и документы или частные сообщения, которые автор по ходу действия приводит в художественном произведении, не являются простым воспроизведением образцов этого стиля. На них лежит печать художественной обработки: слишком резкие отклонения от норм общеупотребительности смягчаются, заменяются синонимическими средствами. Так, отрывок из романа Теккерея "Vanity Fair", воспроизводящий сообщение из газеты, имеет явные признаки такой литературной обработки:

"Governorship of Coventry Island. — H. M. S. Yellow-jack, Commander Jaunders, has brought letters and papers from Coventry Island. H. E. Sir Thomas Liverseege had fallen a victim to the prevailing fever at Swampton. His loss is deeply felt in the flourishing colony. We hear that the governorship has been offered to Colonel Rawdon Crawley, C. B., a distinguished Waterloo officer. We need not only men of acknowledged bravery, but men of administrative talents to superintend the affairs of our colonies; and we have no

doubt that the gentleman selected by the Colonial Office to fill the lamented vacancy which has occurred at Coventry Island is admirably calculated for the post which he is about to occupy."

Не только подбор таких эмоциональных слов, как *lamented (vacancy), admirably, deeply, distinguished, flourishing* и др., но и синтаксическая организация высказывания, а именно, короткие предложения в начале заметки и длинный период, в котором восхваляются качества Rawdon Crawley в конце. Союз *and* тоже использован в стилистической функции, не свойственной газетному стилю кратких сообщений XIX века.

Чтобы убедиться в том, что речевые стили подвергаются литературной обработке в языке художественной прозы, достаточно прочесть деловые письма, которыми обменялись Сомс и Босини герои романа Голсуорси "The Man of Property".<sup>1</sup>

В качестве примера сознательного использования разных стилей в языке художественной прозы может служить роман Синклера Льюиса «У нас это невозможно», где многие главы написаны в стиле газетной информации и даже, графически оформлены в виде газетных столбцов.

Таким образом, разностильность, как характерная черта языка художественной прозы, получившая особенное развитие в первые десятилетия XX века, не есть механическое перенесение особенностей одного стиля речи в другой. Это — сознательная творческая обработка языковых средств в стиле художественной речи.

И недаром стиль художественной речи часто рассматривается как синтез различных стилей литературного языка. Элементы других стилей становятся общедоступными через стиль художественной речи. Однако, они никогда не теряют своих специфических черт там, где они используются не в качестве стилистических приемов, а в качестве определенных норм данного стиля.

Язык художественной прозы как разновидность стиля художественной речи четко реагирует на изменения норм литературного языка. Больше того, взаимодействуя с последним, язык художественной прозы сам оказывает некоторое влияние на изменение и развитие норм литера-

---

<sup>1</sup> См. указанный роман, главу "Soames and Bosinney Correspond".

турного языка. Известна роль крупных писателей в становлении и развитии литературного языка каждой данной эпохи. Недаром Пушкина называют создателем русского литературного языка. Известна роль Чосера в образовании литературного языка английской народности в XIV веке.

Английская художественная проза XVIII и XIX веков оказала значительное влияние на нормы английского литературного языка этого периода. Однако, в последнее время художественная проза Англии и Америки начинает в этом отношении уступать место газетному стилю. Его влияние на развитие литературного английского языка становится все заметнее.

В кратком очерке становления и развития языка художественной прозы нельзя осветить этот процесс в его изменчивости, противоречивости и многосторонности.

Язык художественной прозы не так четко очерчивается с точки зрения взаимообусловленности компонентов его системы, как другие стили речи. Но ведущие черты этого стиля проступают с достаточной определенностью и легко противопоставляются ведущим чертам других стилей речи. Особенности языка художественной прозы, несмотря на то, что они все более и более множатся, остаются типическими для данного стиля. Действительно оригинальная образность речи в сочетании с эмоциональной синтаксической организацией высказывания; синтез авторского плана повествования и речи персонажей; использование элементов разных стилей речи, обработанных и приспособленных для целей художественного повествования; использование слов в производных и контекстуальных значениях — все эти особенности, взаимодействуя друг с другом, образуют свою систему, неповторимую ни в каком другом стиле речи.

### Газетный стиль

В английском литературном языке к середине XIX века уже сложился особый речевой стиль, особая разновидность письменного литературного языка — газетный стиль. Он прошел долгий путь развития.

Первая английская газета была учреждена в 1622 г. под названием *The News of the Present Week*. В ней печатались последние известия о тридцатилетней войне, про-



исходившей в это время на территории Франции. До этого появлялись отдельные листки, в которых читающая публика (по техническим возможностям и по состоянию грамотности в то время не очень многочисленная) могла узнать новости дня. Эти листки никак не могли называться газетой, поскольку они не выходили регулярно. В связи с законом, ограничивающим право печати (The Licensing Act) не были созданы и объективные условия для развития газеты. Газеты могли выходить только с разрешения короля. Такое разрешение было дано королем Карлом II газете London Gazette. Новости политического характера могли появляться только в этой газете. Она выходила два раза в неделю и состояла из одного листка небольшого размера. Содержание этого листка ограничивалось самыми общими сведениями политического характера. Но были также сообщения о происшествиях и объявления. Мы находим здесь: королевские указы, обращения представителей партии тори, объявления о новых назначениях в правительстве, сообщения военного характера, например о стычках между янычарами и английскими войсками на Дунае, описание и приметы какого-нибудь разбойника, извещения о предстоящей дуэли, объявления о вознаграждении нашедшему пропавшую собаку и т. д.

Политическая информация была чрезвычайно скудной, и опубликование ее в газете всецело зависело от воли короля. Если король находил нужным более полно информировать читателей газеты о каком-либо событии, то для этой цели издавалось специальное приложение, значительно большее по своим размерам, чем сама газета. Насколько строга была королевская цензура, видно из следующего замечания английского историка Маколея «... ни *Лондонская газета*, ни приложение к ней не печатали неугодной королю информации.»

Таким образом, ни парламентские дебаты, ни деятельность английского суда, ни события внутренней жизни страны не находили себе места на страницах этой газеты.

По свидетельству историков, газету в современном понимании этого термина в описываемый период заменяли так называемые newsletters (письма-газеты). Составление таких писем стало своего рода профессией для людей, которые бродили из одного трактира в другой, из одной



кофейни в другую, собирали там новости, услышанные ими от посетителей, присутствовали на всякого рода судебных процессах, а иногда пробирались на галерею английского парламента. Таким путем они собирали достаточное количество материала для своих еженедельных посланий, цель которых была информировать какой-нибудь город отдаленного графства или членов городской ратуши об интересных событиях внешней и внутренней жизни страны.

В самом конце XVII века (в 1695 г.) истек срок действия закона, запрещающего пользование печатным станком без разрешения короля, и немедленно появилось множество разных листков. Так, некий Гаррис, который прежде безуспешно пытался издавать газету под названием *Intelligence Domestic and Foreign*, теперь заявил, что указанная газета, запрещенная 14 лет тому назад по причине «тирании», снова начинает выходить в Лондоне. Вслед за этой газетой появился первый номер газеты *English Courant* затем последовательно газеты *Packet Boat from Holland and Flanders, the Pegasus, the London Newsletter, the London Post, the Flying Post, the Old Postmaster* и др.

Собственно говоря с этого времени и начинается история английской газеты. Постепенно вырабатывается особая манера пользования английским языком, обусловленная в своих наиболее характерных чертах целью коммуникации и конкретными условиями, в которых эта цель могла реализоваться.

Надо сказать, что в это время, т. е. на заре возникновения газеты, то различие, которое существует между стилями газетной информации, с одной стороны, и публицистическим стилем, с другой стороны, выступало значительно резче, чем в настоящее время. Это различие даже выражалось в особых формах. Дело в том, что в конце XVII и в начале XVIII века, кроме Лондонской газеты и позднее других газет, существовали также и отдельные журналы. Между газетами и журналами были строгие различия функционального характера. Газета содержала лишь голую информацию, новости дня в буквальном смысле этого слова, и никак их не комментировала; журналы, наоборот, не содержали никакой информации о новостях дня, но помещали комментарии по поводу известий, опубликованных в газете. Как известно, это различие в значительной сте-

пени стерлось в современной английской газете, в которой дается самая разнообразная информация о событиях внутри и вне страны, а также комментарии, принимающие формы передовой статьи, обзора, фельетона и др.

Среди этих журналов первым в описываемое время был журнал *Observer*, издававшийся представителем партии тори Роджером Лестранжем. Определенная политическая направленность статей, помещаемых в этом журнале, острый полемический тон и выпады против политических врагов встретили протест со стороны самых реакционных представителей английского парламента. Рассматривая этот журнал как трибуну партии тори, историки тем не менее отмечали недозволенный тон по отношению к партии вигов.

Но больше всего нас, конечно, интересует критическая оценка языка этого журнала. Маколей, например, характеризует этот язык как «грубый», — «с примесью жаргонных словечек, которые почитались остроумными в тавернах и " на постоянных дворах». Однако этот строгий ценитель достоинств английского литературного языка и блюститель чистоты его норм признает, что язык журнала был не лишен силы и выразительности.

Эта оценка непосредственно указывает на наличие эмоционально-оценочных факторов в языке журналов. Этих - качеств был лишен язык газеты. Как мы увидим ниже, это обстоятельство является существенно важным в разграничении двух разновидностей современного стиля английской газеты, или, вернее, двух различных стилей: публицистического и газетного. Различие между простым сообщением о событиях дня и комментариями по поводу этих событий выдерживалось довольно четко. В этом отношении особый интерес представляет проспект первой в Англии ежедневной газеты *The Daily Courant*, которая начала выходить с 11 марта 1702 года. В проспекте понятия *News* и *Comments* строго разграничены. Именно это разграничение в дальнейшем предопределило различие между собственно газетой и журналом. Направление газеты видно из следующего отрывка проспекта:

"It will be found from the foreign prints which from time to time, as occasion offers, will be mentioned in this paper, that the author has taken care to be duly furnished with all that comes from abroad in

any language. And for an assurance that he will not, under any pretence of having private intelligence, impose any additions of feigned circumstances to an action, but give his extracts fairly and impartially, at the beginning of each article he will quote the foreign paper from whence it is taken, that the public, seeing from what country a piece of news comes, with the allowance of that government, may be better able to judge of the credibility and fairness of the relation. Nor will he take upon himself to give any comments or conjectures of his own, but will relate only matter-of-facts, supposing other people to have sense enough to make reflections for themselves. *The Courant* (as the title shows) will be published daily, being designed to give all the material news as soon as every post arrives, and is confined to half the compass, to save the public at least half the impertinences of ordinary newspapers."

Однако обещание сообщать новости без всяких комментариев и без всякой оценки событий осталось лишь обещанием. Наоборот, газеты часто в очень резкой форме выражают свое отношение к описываемым фактам, особенно в тех случаях, когда дело касается так называемых "domestic affairs" — событий внутренней жизни страны. Вот несколько эпитетов и эмоционально-оценочных слов, выбранных из разных газет данного периода: "The false and inodiating (!) scandal cast upon all those worthy gentlemen and clergy", или "maliciously and falsely", или "All which aspersions are vile, scandalous, and reflecting on their honour", и т. д.

В 1692 году в Англии уже существовало 26 различных газет и число их продолжало все время расти. Не все эти газеты были ежедневными, и поэтому многие из них представляли собой нечто среднее между газетой и журналом.

В 1724 году в Англии печаталось 3 ежедневных газеты, 5 — еженедельных, 7 — выходящих 3 раза в неделю. В это время уже появляется различие между названиями ежедневных газет и названиями журналов: для газет, выходящих один раз в неделю и реже, употребляется слово *Magazine* (*The London Magazine, The Universal Magazine, the European Magazine*), тогда как ежедневные газеты в большинстве случаев называются "*News*".

Вопросы внутренней политики и вообще все события внутренней жизни страны освещались очень поверхностно, в то время как события внешние подвергались довольно тщательному анализу. Из некоторых газет мы узнаем, что английская общественность знакомилась с внутренними

делами страны больше по голландским газетам, чем по английским. Внутренние события иногда освещались одной, двумя фразами и касались незначительных фактов. Вот, например, сообщения из разных газет конца XVII века, содержащие информацию по вопросам внутренней жизни Англии:

"Tis said that the Czar of Muscovy was at the playhouse on Saturday to see the opera." (*Postboy*, January 15 to 18, 1698)

"Tis believed that the Earl of Portland is by this time at Paris." (там же).

"I hear Mr. Robert Strickland is to be sent back to France forthwith by the king's orders, (там же).

"I hear the revel in the Temple will end on Friday next, at which time there is to be a masquerade." (*Postboy*, January 18 to 20, 1697.)

"They continue to say that we shall bombard Sallee in the spring and so destroy that nest of pirates." (*Postboy*, January 20 to 22, 1697.)

"We hear that Mr. Bird, condemned for coining at Exeter, who was reprieved for some days, hath been since executed." (*Dawk's News Letter*, October 1, 1698).

"It is said the household of his Highness the Duke of Gloucester will be suddenly settled." (там же).

Насколько скептически относилось общественное мнение к такого рода газетной информации, свидетельствует замечание Филдинга, которое полвека спустя было напечатано в газете "*True Patriot*" от 5 ноября 1745 года:

". . . being informed by my bookseller, a man of great sagacity in his business that nobody of present reads anything but newspapers, I have determined to conform myself to the reigning taste. The number indeed, of these writers at first a little staggered us both, but upon perusal of their works, I fancied I had discovered a little imperfection in them all, which somewhat diminished the force of this objection . . . The first little imperfection in these writings is that there is scarce a syllable of truth in any of them. If this be admitted to be a fault, it requires no other evidence than themselves and the perpetual contradictions which occur, not only on comparing one with the other, but the same author with himself on different days. Secondly, there is no SENSE in them. To prove this, likewise, I appeal to their works. Thirdly, there is in reality NOTHING in them at all. And this also must be allowed by their readers, if paragraphs which contain neither wit nor humour, nor sense, not the least importance, may be properly said to contain nothing. Such are the arrival of my Lord - with a great equipage; the marriage of Miss — , of great beauty and merit? and the death of Mr. — — , who was never heard of in his life, &c. &c. Nor will this appear strange if we consider who are the authors of such tracts — namely, the journeymen of booksellers, of whom, I believe, much the same may be truly predicated as of these their productions. But the encourage-

ment with which these lucubrations are read may seem more strange and more difficult to be accounted for. And here I cannot agree with my bookseller, that their eminent badness recommends them. The true reason is, I believe, simply the same which I once heard an economist assign for the content and satisfaction with which his family drank watercider — viz., because they could procure no better liquor. Indeed, I make no doubt but that the understanding as well as the palate, though it may out of necessity swallow the worse, will in general prefer the better."

Первоначально номера газеты "*London Gazette*" состояли из двух страниц по 2 колонки каждая. Здесь печатались сведения о кораблях, находящихся в плавании, и некоторые сообщения из-за границы; объявления, которые так сильно изменили облик английской газеты в последующие годы ее развития, в это время еще занимали мало места. Одно из наиболее ранних объявлений (XVII в.) интересных по своему стилистическому оформлению связано с большим пожаром в Лондоне, который уничтожил более половины города. Вот это объявление:

"Such as have settled in new habitations since the late fire, and desire for the convenience of their correspondence to publish the place of their present abode, or to give notice of goods lost or found, may repair to the corner house in Bloomsbury, or on the east side of the great square, before the house of the Right Honorable the Lord Treasurer where there is care taken for the receipt and publication of such advertisements."

Интересны и другие объявления, появившиеся в газетах еще в 1648 году, как например, объявление о награде тому, кто приведет двух украденных лошадей.

Однако издатели газет еще не осознавали возможность использования объявлений в газетах, как источник прибыли. Только в 1657 году некий Newcome, поместив объявление о продаже чая, положил начало использованию газеты в качестве средства рекламы.

"That Excellent, and by all Physicians approved China Drink, called by the Chineans, Tcha, by other Nations Tay, alias, Tee, is sold at the Sultanness' Head Cophee House, in Sweeting's Rents, by the Royal Exchange, London."

Реклама оказала значительное влияние на самый стиль и организацию публикуемого материала. Все увеличивающееся количество газет, выходящих в Англии в конце XVII и в начале XVIII вв., создали условия для конкурен-

ции; объявления становятся основным источником существования газеты. Некоторые из них представляют собой исключительный историко-познавательный интерес, поскольку они освещают жизнь, запросы и интересы английского общества данного периода. В объявлениях бросается в глаза множество условных предложений. Очевидно, функции условных предложений в этот период были значительно шире и многообразнее, чем в настоящее время. Например:

"If any Hamburg or other merchant, who shall deserve two hundred pounds with an apprentice, wants one, I can help."

"If any have a place, belonging to the law or otherwise, that is worth £ 1,000 to £ 2,000, I can help to a customer."

"If any will sell a free estate within thirty miles of London, with or without a house, to the value of 100 a year, or thereabouts, I can help to a customer."

"If any justice of peace wants a clerk, I can help to one that has been so seven years; understands accounts, to be a butler, also to receive money. He also can shave and buckle wiggs."

"I want a cook-maid for a merchant."

"I want an apprentice for an eminent tallow-chandler."

"I know of several men and women whose friends would gladly have them match'd, which I'll endeavour to do, as from time to time I shall hear of such whose circumstances are likely to agree; and I'll assure such as will come to me it shall be done with all the honour and secrecy imaginable. Their own parents shall not manage it more to their satisfaction, and the more comes to me the better I shall be able to serve 'em."

"A fair house in Eastcheap, next to the Flower-de-lis, now in the tenure of a smith, with a fair yard laid with freestone, and a vault underneath, with a cellar under the shop, done with the same stone, is to be sold. I have the disposal of it."

"If I can meet with a sober man that has a counter-tenor voice, I can help him to a place worth thirty pound the year or more."

"If any noble or other gentleman want a porter that is very lusty, comely, and six foot high and two inches, I can help."

"If any want a wet nurse, I can help them, as I am inform'd to a very good one."

Начиная с середины XVIII века английская газета приобретает примерно тот вид, который она имеет в настоящее время. Она содержит информацию о событиях внутренней жизни страны и за рубежом, большое количество объявлений всякого рода (предложение услуг, продажа, покупка, наем прислуги и пр.) и статьи, в которых комментируются события дня.

Для языка газетного стиля рассматриваемого периода



характерны следующие графические средства выделения: многие слова пишутся с большой буквы, целый ряд слов и словосочетаний печатаются курсивом, некоторые слова, в особенности собственные имена обозначены не полностью, а только первой и последней буквой. Вот образец такой газетной информации, напечатанной в *"Political Register"*:

"Towards the close of the last session, the F t L d of the T --y was missing. In a day or two it came out that his G e was gone down to the sea coast with Miss N y P s, to attend her on board a vessel for France. About the end of March an express arrived at Dover, ordering one of the T -- y. He came in the evening and embarked for Calais. Various were the speculations of the people of Dover on the purport of this embassy at such a busy time. Lo! the Secretary returned with his errand, Miss N — — y P ----- s in his hand. On Wednesday the 14th April his G e attended Mrs. H ----- w, commonly called Miss N ----y P s, to Ranelagh, and the Saturday following, he introduced her to the Opera, and sat behind her in waiting. It is only the prerogative of a F-- t M r to appear with his mistress in public, and to show her more respect than he ever showed his wife." (*Political Register*, May, 1758).

Надо полагать, что подобное оформление высказываний в газете приобрело несколько гипертрофированный характер, и недаром Филдинг в цитируемой выше статье сатирически воспроизводит манеру письма газет своего времени:

"In this dress I intend to abuse the xxx and the xxx; I intend to lash not only the m----- stry, but every man who hath any p ----- ce or p --ns--- m from the gvernm — t, or who is entrusted with any degree of power or trust under it, let his r nk be ever so high, or his ch — — r cter, never so good. For this purpose I have provided myself with a vast quantity of Italian letter, and asterisks of all sorts. And as for all the words which I embowel, or rather envowel, I will never so mangle them but they shall be as well known as if they retained every vowel in them. This I promise myself, that when I have any meaning they shall understand it."

Такая форма изложения несомненно явилась прообразом тех газетных сокращений, которыми пестрят современные газеты. Надо полагать, что сокращение типа Gvt появилось в английском языке из газет, где такого рода сокращения вероятно использовались в связи с ограниченными размерами газетной полосы.

Рассматривая особенности языка английской газеты XIX и XX веков, необходимо еще раз напомнить о том, что в английской газете мы имеем два различных стиля:



стиль газетных сообщений, заголовков и объявлений, которые и составляют существо газетного стиля, и стиль газетных статей, составляющий разновидность публицистического стиля.

Остановимся более подробно на особенностях речевого стиля современной английской газеты.

Заголовки газеты должны привлечь наибольшее количество читателей, иными словами, обеспечить нормальное функционирование самой газеты. Поэтому заголовки английской газеты прежде всего выделяются своей внешней особенностью — они напечатаны иногда столь крупным шрифтом, что занимают значительную часть полосы.

Заголовки в английской газете представляют собой многоступенчатое изложение основных положений газетной статьи или газетного сообщения. Например, в заголовке

**3-POWER TALKS WILL BE FRANK**

**HARD AND PROTRACTED BARGAINING LIKE «CARDS FACE UP»,  
AT MOSCOW FOREIGN MINISTERS ATTEMPT TO BREAK DEADLOCK**

Первая строка напечатана самым крупным жирным шрифтом, последующие подзаголовки напечатаны менее крупными шрифтами разных типов. Все эти заголовки дают довольно полное представление о содержании самого сообщения.

Или:

**DRAMATIC START TO NEW SESSION**

**PRIME MINISTER ON LIMITING THE CONFLICT  
STAGE CAN NOW BE SET FOR REAL SETTLEMENT IN MIDDLE EAST**

*(The Times, Nov. 7, 1956).*

Нижеследующий заголовок, трехступенчатый, почти полностью передает содержание сообщения:

**OPERATIONS IN CYPRUS**

**TWO VILLAGES SEARCHED**

**NN WHIPPINGS ORDERED**

*(Manchester Guardian, Jan. 4, 1956)*

Языковые особенности заголовков английской газеты обуславливаются их функциональным назначением — кратко изложить содержание заметки в возможно более сенсационном виде. В заголовках опускаются артикли, связочные

глаголы, местоимения и т.д. Ограниченность места в какой-то степени определило употребление неперфектных форм глагола. В случае, если глагол употребляется в заголовке в формах длительного вида, опускаются вспомогательные глаголы, часто используется так называемое "*Present Historicum*", широко используются инфинитивные конструкции. Не менее характерны и их синтаксические особенности. В заголовках часто используются назывные предложения; эллиптические конструкции — обычное явление. Например:  
ROAD TO RUIN OPENS. BRITISH AT WORLD UNION MEETING UN  
DELEGATES BOUNCED. ARMS A THREAT TO FOOD. COULD FIND NO  
BETTER WAY. HEARD THEM PROTEST.

Особенно часто употребляются неличные формы глагола: герундий, причастие, инфинитив. Например:

IGNORING FACTS. SWEEPED AWAY. THINLY CONCEALED. PREMIER  
TO SPEAK ON MONDAY, BIG THREE TO ORGANIZE IT. SWEETS TO BE  
DEARER.  
S. E. A. T. O. COUNCIL TO MEET IN KARACHI. MR. EISENHOWER NOT  
TO BE PROVOKED (*Manchester Guardian* Dec. 30, 1955.)

В заголовках встречаются такие сложные атрибутивные группы, в которых излагается основное содержание сообщения. Таким образом, логическое сказуемое или, иначе говоря, основная предикация сообщения выступает в качестве определения, например:

'STOP H-BOMB TEST' CALL. (*Daily Worker* 24. XII — 1955.)

Как известно, использование целых синтаксических комплексов в качестве атрибутивных групп характерно для синтаксиса современного английского языка. Такое употребление атрибутивных групп способствует краткости изложения и поэтому с успехом применяется в заголовках газет.

Многие заголовки английских и американских газет построены в виде вопросов, которые имеют целью привлечь внимание читающих к содержанию сообщения. Например:

The PERSUER — and PURSUED? (*Manchester Guardian* — 24. 1 — 1956.)  
WHAT KIND OF LINE — WHERE?

В английских и американских газетных заголовках иногда даются отдельные слова, словосочетания и предложения из выступления того или иного политического деятеля, например:

#### LABOUR "THINKING AFRESH" PLAN FOR GETTING IDEAS

Mr. Hugh Gaitskell referred in London last night to the danger of "state slogans" to the Labour Party and the need for thinking afresh. He said it was not the intention . . . (*Manchester Guardian* Jan. 24, 1956.)

или:

"DISCREET WATCH" ON BELGIAN DUMPS. Brussels, January 2.

A Belgian Foreign Ministry official said here to-night that "a discreet watch" is being kept on all movements of surplus war material at most Belgian scrap dumps. (*Manchester Guardian*, Jan. 3, 1956).

Как видно из этих примеров, в заголовках английских газет появляются элементы прямой речи. В первом заголовке кавычки указывают на то, что "thinking afresh" воспроизводится из прямой речи М-ра Гейтскелла. Во втором заголовке кавычки в самом тексте и вводящий глагол said указывают на цитирование отдельных слов из прямой речи выступавшего.

Иногда в заголовке, где дана прямая (или косвенная) речь, отсутствует вводящий глагол, например:

Accept Soviet offer — scientist (*Daily Worker* Dec. 24, 1955)

В таких случаях подлежащее опущенного сказуемого ставится в конце предложения и отделяется от другого предложения знаком — (тире).

Часто в целях эмфазы в заголовках используется повтор, например:

Shame! Shame! Shame! (*Daily Worker* 15/XII — 1955)

Есть заголовки, которые представляют собой целые предложения — предложения. Например:

"Good Teachers Like Their Pupils" (*The New — York Times*, Jan. 29, 1956).

Другие заголовки состоят только из одного слова; например :

## **MISTAKE. IMPOSSIBLE. AMAZING. MURDERED.**

Эти слова можно рассматривать как отдельные предложения номинативного характера («назывные предложения»), причем эти отдельные слова не обязательно представляют собой самостоятельную часть речи, в ряде случаев эти отдельные слова являются формой глагола, например:

MURDERED. AMAZING и т. д.

Перечисленные особенности заголовков английских и американских газет не исчерпывают многообразия их форм. Мы приводим лишь наиболее характерные, часто встречающиеся типические формы. Заголовки английских газет оказывают значительное влияние на общие нормы развития стиля английских газетных сообщений.

### **Особенности газетных сообщений**

Сообщения в английской и американской газете делятся на два типа: краткие сообщения (Brief News) и коммюнике (communique). Краткие сообщения обычно имеют один заголовок. Наиболее характерной особенностью кратких сообщений является их синтаксическая структура; они состоят большей частью из 1 — 2, максимум 3 предложений, очень длинных, представляющих собой цепь придаточных предложений с разветвленной системой союзной связи. В таких кратких сообщениях излагается не одна мысль, а несколько, причем, некоторые из сообщаемых фактов не имеют отношения к основной мысли. Например:

Mr. Eden, Foreign Secretary, was appointed Chancellor of Birmingham University yesterday in succession to Lord Cecil of Chelwood, who has resigned on grounds of age, after having been Chancellor for 26 years. (*The Times*, Feb. 23 — 1945).

Здесь основное содержание высказывания — назначение мистера Идена председателем Совета Бирмингемского университета. Однако, в этом предложении имеются также и данные о том, кто был предшественником м-ра Идена, о том, что его предшественник сам подал в отставку, причины отставки и даже данные о сроке выполнения этим предшественником обязанностей председателя **Совета до**

отставки. Если это краткое сообщение перевести с газетного языка на язык общелитературный, то такое сообщение было бы изложено по крайней мере в трёх-четырёх предложениях и, во всяком случае, в разных абзацах, так как сообщение о назначении м-ра Идена и сведения о количестве лет, проведенных лордом Сесилем в этой должности, не должны быть соединены в одном предложении.

Необходимость втиснуть в рамки одного предложения столь разнообразные сведения естественно приводит к использованию разных синтаксических и морфологических форм, обеспечивающих максимальную сжатость высказывания. Отсюда — столь частое употребление инфинитивных оборотов и, в частности, конструкции — «именительный падеж с инфинитивом», которая, как известно, употребляется с такими глаголами, как *to seem, to believe, to appear, to say, to suppose*. Эти глаголы наиболее удобны для того, чтобы передать сообщение, источник которого не всегда надежен. Поэтому краткие сообщения часто изобилуют такими оборотами, как ... *is believed to have gone ...* или *is supposed to speak*, пассивных конструкций типа: *it was revealed, it was reported* и т. п.

Не менее широко в таких кратких сообщениях используются и разнообразные формы конверсии.

В результате ограниченности тематики сообщений и краткости изложения вырабатываются так называемые газетные штампы. В языке газеты постепенно образуются особые фразеологические единицы, типичные для газетных сообщений. Среди них можно упомянуть такие, как *to give front-page prominence; it is claimed; a far-reaching effect; to be under consideration; to relax tension; to the effect; to recognise the accomplished fact; to commit oneself to the view ... that ...*, и многие другие.

Эта фразеология, а также и соответствующий словарь начинают приобретать терминологические черты; они обособляются из общелитературного фонда лексики и становятся достоянием газетного стиля.

Так образуются газетные штампы. Это особые газетные перифразы и традиционные словосочетания, подобные тем, которые приведены выше. Газетные перифразы отличаются некоторой претенциозностью, рассчитанной на привлечение внимания к заметке. Например:

Death to day claimed four more victims ( — Four more people died as a result of the fire);

The mercury soared to a record high for the year ( — To day was the hottest day" of the year.);

At an early hour this morning the identity of the victim had not yet been established ( — Early this morning the body was still unidentified);

Traffic was snarled (or paralyzed, or at a standstill, or moved at a snail's pace) as snow blanketed the metropolitan area ( — The snowfall slowed traffic)<sup>1</sup> и Др.

Газетные сообщения характеризуются особым расположением частей высказывания. На первое место выводится та часть, которая по тем или иным причинам считается наиболее важной, на которую делается упор. Так например, газета Manchester Guardian сообщает своим читателям о том, что текст ответа премьер министра Великобритании на предложения Советского правительства о разоружении, посланный главам четырех держав еще 17 ноября 1956 г., был опубликован только 3 января 1957 г.

Это сообщение построено следующим образом:

The text was made public yesterday of the Prime Minister's reply to the statement on disarmament which Mr. Bulganin addressed on November 17 to the heads of the Big Three Western Governments and India. (*M. G.*, Jan. 4, 1957).

Чтобы выделить главное в сообщении — факт и дату опубликования ответа — нарушается естественный порядок слов: предложное определение к подлежащему поставлено после сказуемого и обстоятельства времени.

Необходимо отметить еще одну важную особенность стиля газетных сообщений — это отсутствие субъективно-оценочных эмоциональных элементов языка как лексических, так и синтаксических в составе высказывания. Мы здесь не встретим ни инверсий, ни восклицательных предложений, ни умолчаний, ни других средств эмоционального синтаксиса; здесь почти нет эмоциональной лексики — эпитетов, междометий и проч.

Как следствие такой как бы сухой, несколько протокольной манеры изложения мысли, в газетных сообщениях нет образности, здесь не встречаются ни метафоры, ни ме-

---

<sup>1</sup> Примеры заимствованы из книги проф. R. D. Altic "Preface to Critical Reading," Henry Holt and Company, N. Y. 1956

тонимии, ни другие приемы образности. Исключение представляют собой лишь те случаи, когда в кратких сообщениях цитируется какое-либо место из прямой речи оратора, содержащей соответствующий образ.

Вот образец обычного газетного сообщения:

## ECONOMIC NEEDS OF MALTA

### BIGGER GRANT SOUGHT From our correspondent

Malta, Feb. 3

The Prime Minister, Mr. Mintoff, was the chief speaker at a Malta Labour Party meeting here this morning which purported to give the people the latest information on the constitutional and economic position of the island. Mr. Mintoff said that in a few days he would be heading a delegation to London for constitutional and economic talks. A sum exceeding Britain's £ 5,500,000 grant for the financial year expiring at the end of next month would be demanded.

Referring to the recent report of the Civil Service commission which recommended considerable increase for non-industrial Government employees, Mr. Mintoff said this would not be implemented until industrial workers received adequate increments.

The Prime Minister announced that a commission was in Malta studying the possibilities of retrenchment as well as of further taxation. He said the commission faced an exacting task because of conflicting British and Maltese interests. Mr. Mintoff went on to say that the British Government had not yet agreed to an economic equivalence between Malta and Britain, and next week's delegation would see whether Britain was making up her mind. However, three quarters of integration was "in the bag," and if and when it was granted, as the Malta Labour Party wanted it, there would be a general election. This time the religious issue would not arise, as guarantees would be embodied in the constitutional instrument before elections took place. *The Times*, February 4, 1957

В газетных сообщениях, как правило, чужая речь передается в форме косвенной речи. Воспроизведение отрывков речи всегда оформляется кавычками, в отличие от стиля языка художественной прозы, где отсутствие кавычек — один из путей создания приема косвенно-прямой речи. В некоторых сообщениях цитирование чужой речи занимает большую часть, чем ее передача в косвенной речи. Например:

## RECORD OF A TALK

Mr. Costello said no thoughtful man could doubt that the unity of Ireland would eventually be restored. "I have in my possession a document of great historical interest and importance. It is a letter,



addressed to me by Mr. William T. Cosgrave, the former Presidents of the Executive Council, referring to a conversation between himself and Sir James Craig, later Lord Craigavon.

"In the course of that conversation Sir James Craig said that he looked forward to a settlement in partition. He even expressed the hope that. Mr. Cosgrave and he would together settle the terms and make the agreement' for an all-Ireland parliament'."

Mr. Costello said his Government had given directions for an intensive study of the problem by all the departments. The resulting material would be correlated and there would be consultations with various interests in the country. A comprehensive set of proposals would be prepared and submitted to the Government for consideration as a basis of discussion.

"We are against force as a method of trying to solve partition", he said. "It is a bad method, and it would not, and could not, achieve the real reunion which we believe to be the only worth-while object of policy in this matter. If we saw any danger — and there is no such danger — that a majority in this State might decide in favour of force, we would consider it our first duty to Ireland to do our very utmost to convince the people that they should not take that decision." (*The Times*, February 7, 1957.)

Сокращения и аббревиатуры появляются не только в заголовках, но и в самом тексте сообщений. Такие слова, как A-war, H-bomb, M. P. и др. становятся обычным средством обозначения научных, политических, экономических и других понятий.

В газетных сообщениях словарь более или менее однороден по своим стилистическим характеристикам, однако и здесь часто можно встретить случаи соединения литературно-книжной и разговорной речи. Это объясняется чрезвычайно разнообразными сферами общественной деятельности, которые находят свое освещение на страницах газет. Для того, чтобы представить себе разнообразие этих сфер, приведем в качестве примера описание одного из номеров газеты *The Times*. Эта газета состоит из 10-ти страниц. На первой странице — объявления. Здесь мы находим объявления о рождениях, свадьбах, смерти, кражах, сбежавших собаках; объявления об официальных встречах, заседаниях, собраниях; о наборе рабочей силы и пр. На второй странице — сообщения и статьи о театре, выставках, концертах, искусстве, радио-программах и т. д. На третьей странице — сообщения и статьи, посвященные спорту, и всякие объявления, сообщения и комментарии о скачках, футбольных матчах, хоккее и т. д. На четвертой странице, значительная часть

которой также занята объявлениями, появляются сообщения о внутривнутриполитической и экономической жизни страны. На пятой и шестой страницах, также большей частью занятых объявлениями, помещаются сообщения политического и экономического характера из-за границы и парламентские дебаты. На седьмой странице — прогнозы погоды, передовые статьи, сообщения собственных корреспондентов, письма в газету. На восьмой странице — сообщения из зала суда, из жизни высшего света, некрологи и опять же объявления. 9-ая страница почти полностью отводится для сведений финансово-экономического характера: здесь курсы акций, сведения о состоянии денежного рынка, биржа, доходы и отчеты различных компаний и т. д. На 10-ой странице — реклама гостиниц, курортов, объявления о покупке и продаже, кроссворды и т. д.

Естественно, что разнообразие сфер деятельности общества отражаемой в газетных отношениях вызывает появление самой разнообразной терминологии: научной, спортивной, политической, искусствоведческой, технической и др. Но с точки зрения стилистической этот словарь однороден. В газетных сообщениях редко можно встретить сленгизмы и жаргонизмы, и всякого рода неологизмы. Но в газетных статьях все такие нелитературные единицы словарного состава английского языка находят себе самое широкое применение.

### Газетные статьи

Газетные статьи представляют собой разновидность публицистического стиля. Следовательно, черты, характерные для публицистического стиля, должны найти отражение в языке газетных статей. Однако, назначение газеты, ее ежедневный выход, иной объем статьи по сравнению с журнальной, а также круг читателей, на которых эти статьи рассчитаны, накладывают особый отпечаток на языковые особенности стиля газетных статей.

Вот типичный образец передовой статьи английской газеты:

ANTI-AMERICAN FEELINGS AMONG CONSERVATIVES  
VIGOROUS ACTION SOUGHT TO MAINTAIN ANGLO-US TIES *From  
our Political Correspondent*

The sudden upsurge of anti-American sentiment among Conservative M.P.s during the past few days is one of the most disturbing consequences of the policy of *the* intervention in Egypt. The sentiment has been latent since the early days of the Suez crisis. But only now is it being given full rein by an important section of the party. In the motion tabled in the House of Commons on Tuesday night 110 Conservatives — nearly one third of the Government's supporters committed themselves to the view that the attitude of the United States in the present emergency "is gravely endangering the Atlantic alliance."

This motion is significant both because of the number of members who have signed it and because the bulk of them represent what is always regarded as moderate right wing opinion in the party. Members of the former "Suez group" of Conservatives — led by Captain Water-house — have signed it too, but, if they alone had framed it, the motion would have been in more extreme terms. The motion was obviously drafted by its sponsors to attract such wide support as to increase its impact.

#### ADDED RESENTMENT

Feeling was whipped up among Conservatives by the American decision to support the third United Nations resolution calling for the unconditional withdrawal of British and French forces from Egypt. To this there was added resentment at reports that the Foreign Secretary when in Washington last week had been denied a requested interview with President Eisenhower. The Party quarrel in the House of Commons about the policy of intervention is also very bitter and Mr. Gaitskell's assertion in a weekend speech that "the United States alone of the great Powers has clean hands in this business" was an added goad to many Conservatives. Some of those who have signed the motion believe that anti-Americanism is prevalent in the country and that it is more healthy to give it vocal expression in Parliament than to seek to suppress and ignore it.

---

The statement to be made by the Foreign Secretary in the House of Commons to-day on the outcome of his negotiations in New York about the conditions on which British forces are to be withdrawn from Egypt will be of critical importance. The large number of Government supporters who have expressed themselves as opposed to unconditional withdrawal from Egypt have suspended judgment on the issue until they have heard what the Foreign Secretary has to say. *The Times*, November 29, 1956.

Лексические, фразеологические и синтаксические особенности этой статьи находятся в полном соответствии с требованиями и задачами публицистического стиля. Поэтому материал статьи может служить нам иллюстрацией характерных черт этого стиля речи.

Публицистический стиль характерен субъективно-оценочным отношением к содержанию высказывания.

Именно в этом стиле отношение автора к предмету мысли выявляется особенно четко и ясно, что вытекает из самой функции публицистического стиля — оказывать воздействие на читателя, вызывать соответствующую реакцию желательную для автора сообщения.

В этом отношении интересно привести следующее место из уже цитированной выше, работы проф. Алтика, где описывается эмоционально-оценочная газетная лексика:

.."there are numerous single words, especially epithets and verbs, which are seemingly indispensable to newspaper reporting. Any better-than-ordinary fire or auto accident is *spectacular*; an accident that is more peculiar than disastrous is *freak*; when public men approve of something they *had* it, when they disapprove of it they *attack* it; and when they want something they *urge* it; when two factions have a disagreement they *clash*; when anything is announced it is *made public*; and when men accuse others, of wrongdoing they *allege* (*assert*, another newspaper warhorse, has a slightly less negative connotation). "<sup>1</sup>

Функция газетных статей — дать оценку фактам, изложенным в газетных сообщениях. Таким образом, газетные сообщения и газетные статьи оказываются взаимообусловленными и взаимосвязанными. Газетные статьи обычно делятся на передовые (editorials) и обзоры собственных корреспондентов газеты, критические статьи и фельетоны. Содержанием газетных статей обычно являются животрепещущие события дня или недели.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Richard D. Altic. "Preface to Critical Reading", Henry Holt and Company, N. Y., 1956, p. 106.

<sup>2</sup> В самом понятии «животрепещущие события», естественно, содержится и элемент выбора. Вот интересный пример того, как можно в газете подменить острые животрепещущие события с временности второстепенными, менее значительными, чтобы отвлечь внимание английской общественности от этих вопросов:

A DEADLY FOE TO CIVILISATION — THE TSE-TSE FLY. What a grand story to read as we near the close of this confused and troubled year! What an inspiration for us for 1949. It is by such achievements that civilisation will grow to full stature; by such achievements that the poetical nationalistic difference of the present time will be overwhelmed, by such achievements that men of all races and colours will be helped to a good life.

Характерное использование восклицательных предложений, высоко-эмоциональной лексики, параллельных конструкций, анафоры и проч., которыми автор этой краткой статьи старается обратить внимание читателя на важность описываемых фактов.

Фразеология газетных статей во многом совпадает с той, которая была указана как типическая для газетных сообщений, но и имеет свои особенности. В газетных статьях вырабатывается и новая эмоционально-оценочная фразеология. Вот примеры фразеологии, встречающейся в газетных статьях: all-important fact; balanced judgement; course of action; week ago today; to the effect; to have full consideration; to recognise the accomplished fact; (cp. fait accompli); to cause mischief, ... has it (one report, published in the US News and World Report, has it that ... — *The Times*, Jan. 23, 1957), disturbing consequences, to gravely endanger, to increase impact.

В газетных статьях в отличие от газетных сообщений появляются и разные элементы языка, которые в связи с частым употреблением рассматриваются как газетные штампы, постепенно теряющие свою образно-эстетическую функцию, как например: fishing in troubled waters; to wrap in fog; to sow the seeds of doubt; ducks and drakes; to whip up smth.; a bitter quarrel; to have clean hands.

Для газетных статей типично употребление таких традиционных перифразов, как great powers — СССР, США, Англия, Франция, marshall countries — маршализованные страны, — и т. д.

Ложно-демократические тенденции буржуазных газет Англии и США находят свое отражение и в применении особого фамильярного стиля, который чаще всего применяется в обращении к руководителям государства и крупным политическим и военным деятелям. Так, в американских и английских газетах появляются фамильярные обращения типа Ike (Eisenhouwer), Winnie (Winston Churchill); Montie (Montgomery) и т. д.

Вообще смешение разговорных и книжных элементов языка, о которых мы говорили выше, становится ведущей лексической характеристикой газетных статей, рассчитывающих на завоевание доверия широких масс читателей. В этом отношении интересно привести следующие отдельные места из статьи газеты *The Times* под названием "Metaphor and Poetry":

... to hit the enemy for six, . . . they did *hit him clean out of the ground*, . . . give *the knock-out blow* under "*somewhat curious rules*", since the blow is to come from several directions at once. "All slang is metaphor, and all metaphor

is "poetry", wrote G. K. Chesterton, and here is the kind of metaphor and poetry that every one can understand. . . . "He must be a smart "chap", said the Game Chicken, "and get up very early in the morning that *beats* "John Gully," It is possible to think of another and less directly pugnacious metaphor that might in one passage have been employed. . . . the present situation is that "*we cannot lose it*". At that point the word "dormy" must have leaped into the minds of many readers; but though it conveys one of the most reassuring and comfortable sensation which any game can offer, there is about it something too odise for the present purpose . . .

В приведенной статье много спортивных терминов и профессионализмов (см. слова и словосочетания, выделенные нами курсивом). Цель такого словоупотребления ясна из комментария корреспондента. Эти слова и выражения сознательно используются как стилистические средства образности, т. е. применяются не как штампы газетной фразеологии. Лексика и фразеология газетных статей, в особенности передовиц английских и американских официозов, характеризуется высокой степенью книжности. Многие из таких слов очень редко употребляются в других стилях речи. Печать книжности особенно четко видна при их сопоставлении с общеупотребительными синонимами. Поэтому в нижеприведенных примерах литературно-книжная лексика, взятая из передовиц английских газет, сопровождается синонимами, которые одновременно и служат пояснениями, to portend (to foretell); to bode ill (to give bad promise); to exacerbate (to irritate); debate in an open forum (to discuss in public); proliferation (reproducing freely by offsets); to deplore (to feel sorrow); malpractice (wrongdoing); repartee (a clever answer) и другие слова и словосочетания, подобные этим.

В газетных статьях синтаксическая организация предложений более логически последовательна, чем в газетных сообщениях. В последних, как мы уже указывали выше, в одном предложении может быть приведен ряд высказываний, логически не совсем ясно вытекающих одно из другого. В газетных статьях логическая цельность высказывания соблюдается с большей последовательностью. Однако и в них необходимость сообщить ряд фактов, имеющих косвенное отношение к основной мысли, заставляет корреспондентов отягощать предложения разными способами как, например, вводные предложения:



Another "No" — the employers have said it three times already will certainly mean a walk-out from most of the country's biggest works: perhaps from all of them.

(D. W. March

12, 1957, p. 1.)

Вводные предложения иногда вводятся союзом *and*, придающим модальный оттенок всему высказыванию. Например:

The cost-of-living index has been climbing steadily, and only with a certain amount of juggling has it been possible to keep it below the figure at which the national minimum wage would automatically have to be raised by 5 per cent. Even if this danger-point is avoided — and the extra cost of shipping raw materials round the Cape makes avoidance less probable than ever — a new cycle of wage demands, and so another twist to the spiral, is commonly expected. (*The Times*, 6 XI — 56. France's Fight editorial).

Наконец, особенностью газетных статей являются аллюзии на хорошо известные факты и события дня. Наиболее часто такие аллюзии встречаются в статьях, комментирующих события внутренней жизни страны. В зависимости от характера газеты, от содержания самой статьи, от цели, которую преследует автор, меняется характер аллюзий, тип образности и соотношение разговорных и книжных элементов в статье.

### Публицистический стиль

В системе речевых стилей современного английского языка примерно с середины XVIII века начал обособляться особый стиль, который называют публицистическим. Как и другие речевые стили, он не однороден. Выделяются две его разновидности: письменная и устная. К письменной разновидности публицистического стиля относится язык эссе, газетных статей, журнальных статей литературно-критического и общественно-политического характера, памфлеты, очерки и пр. К устной разновидности публицистического стиля относится стиль ораторской речи, а в последнее время также обзоры радиокomentаторов.

Функция публицистического стиля, отличающая его от других речевых стилей может быть сформулирована следующим образом: воздействие на читателя или слушателя с целью убедить его в правильности выдвигаемых положений или вызвать в нем желаемую реакцию на сказанное



не столько логически обоснованной аргументацией, сколько силой, эмоциональной напряженностью высказывания, показом тех черт явления, которые наиболее эффективно могут быть использованы для достижения поставленной цели.

Публицистический стиль занимает промежуточное место между стилем научной прозы и стилем художественной речи. Со стилем научной прозы его сближает логическая последовательность в изложении фактов, развернутость высказывания, более или менее строгое деление на логические отрезки (абзацы). С другой стороны, публицистический стиль (в особенности эссе) имеет ряд общих черт со стилем художественной речи. Образность речи, и, в особенности, эмоциональные элементы языка, весьма характерны для публицистического стиля. Средства эмоционального воздействия, применяемые в публицистическом стиле, подчиняясь общим его закономерностям, не обладают той свежестью и субъективной окрашенностью, которые характерны для стиля художественной речи.

В публицистическом стиле образность речи носит устоявшийся характер. Метафоры, сравнения, перифразы и другие средства эмоционального воздействия берутся из общего языкового фонда выразительных средств.

Другая черта, сближающая этот стиль со стилем художественной речи, — это проявление индивидуального в изложении содержания. И здесь, конечно, степень проявления индивидуального ограничена особенностями самого стиля. В стиле газетных и журнальных статей индивидуальное меньше выступает, чем в эссе или в ораторской речи.

Третья черта публицистического стиля — краткость изложения. В некоторых его разновидностях эта черта приобретает характер особого приема. Так, в эссе краткость изложения принимает форму сентенции.

Рассмотрим отдельные разновидности этого стиля.

### **Язык журнальных статей**

Каков бы ни был английский журнал: общественно-политический, литературно-критический, научно-популярный, сатирический — язык его статей имеет общие черты,

описанные нами выше, и определяющие в их взаимообусловленности принадлежность к публицистическому стилю. Конечно, профиль журнала накладывает свой отпечаток на использование этих средств. Так например, в статьях научно-популярного характера мало эмоциональной лексики, более строго выдерживается логическая последовательность в изложении, более развернута система союзной связи, чем в статье сатирического журнала.

В нижеследующем отрывке научно-популярной прозы эти черты особенно наглядно проступают:

What happened during all this time to the original Indo European language? Let us imagine the typical case of a single group. After years of wandering, these pioneers settled in Italy. They spoke "Indo-European," as they always had. But they were now well-nigh completely cut off from the parent group. They may have travelled on foot, in oxcarts, or on horseback. Most of their way lay through regions difficult, at times almost impossible, of passage. They had undergone numerous hardships. Many had died and a new generation was in control. Perhaps some of them had stopped *en route* where the landscape pleased them. Others had pushed on tirelessly, resolved to find a land more to their liking. Those who finally reached Italy could not have found the way back even if they had wanted to

What would happen to their language in the new environment? It would inevitably change. Words are produced by numerous and complex motions of the speech organs. Any slight slurring of the sound results in a difference of pronunciation. No two of us speak exactly alike. Some people, for example, cannot pronounce r. As a result, when the new Italian community was completely cut off from the parent stock, new speech habits set in. Similarly, every other community speaking "Indo-European" would develop a different set of individual speech habits when it broke away from the parent stock.

Furthermore, with the new surroundings and new experiences of each group, new ideas would demand expression and would bring forth new words. After the lapse of several hundred years, each group have a *different language* and would no longer be able to understand the others.

Our Italian group would split up still further. Some would remain in sight of the Alps to the north, others would go down the coast to the east or to the west of the Apennines, still others would make their way to the extreme south of the peninsula. What would be the result? In course of time, more different languages. These would be closer to one another than any one of them would be to the parent tongue, but they would still be different languages. In those days, when travel was slow and difficult, a few hundred miles would be sufficient to isolate one community from another, especially if a mountain range or some large rivers intervened (*Wilton W. Blanche. General Principles of Language.*)

Из эмоциональных средств языка здесь можно указать на вопросы в повествовательном тексте: *What happened during all this time to the original Indo-European language?*; на эмоциональную лексику: *well-nigh, hardships, pushed on tirelessly*, и пр. Черты научной прозы появляются здесь в четкой организации союзной связи: *As a result, furthermore*, и в соответствующей терминологии: *Indo-European, parent tongue, speech organs* и пр.

Язык журнальных статей общественно-политических журналов почти не отличается от газетных статей, описанных нами в разделе «Газетный стиль». В них еще в большей степени, чем в газетных статьях, появляются литературно-книжные раритеты, неологизмы (даже такие, которые требуют пояснения в тексте), вводные предложения, привычная образная фразеология и другие компоненты публицистического стиля.

В качестве иллюстрации покажем лишь отдельные отрывки одной журнальной статьи, так как размер почти всех журнальных статей таков, что не дает возможности привести их целиком на страницах этой книги. Приведем выдержки из статьи, помещенной в английском журнале *"Spectator"* по поводу предстоящих выборов президента в 1956 году. Название статьи содержит неологизм, который поясняется в тексте.

#### POWER TO THE EGGHEADS by Richard H. Rovere

In early September, before Mr. Eisenhower fell ill, the Democratic nomination for President was an honour which almost any prudent politician would have gone to some length to avoid. It then appeared quite certain that it would go by default to Adlai Stevenson. Stevenson was ready to accept it out of a sense of obligation to the party and out of his intellectual's conviction that it is a good thing to keep controversy alive. He knew very well how dim the outlook for victory was. This knowledge, it may reasonably be assumed, was not as dismaying to him as it was to others. Stevenson is anything but an irresponsible man, but his personal responses tend to be ambivalent; he is at once exhilarated and appalled by the thought of being President of the United States, and it would no doubt be difficult for him to say which reaction is the more powerful. It could well have been, though, that the prospect of a lively autumn dialogue with the President, coming to a close with Stevenson graciously extending his best wishes to Mr. Eisenhower upon his re-election, was a more appealing one than campaigning for the

office and winning it. It is in any case a stock joke among Stevenson's friends that nothing could have brought more melancholy into his life than the improvement of his party's chances of winning the 1956 election. 'Now he's really frightened', they say.

To speak of 'Stevenson's following' is really to speak of a new American class, a kind of *élite* that has appointed Stevenson its spokesman and has increased its power through his leadership but that would exist and he heard from even if there were no Stevenson. The term 'egghead' has been coined as a designation for the type, and it is fitting at least in the emphasis it places on one part of the anatomy. As the word is used in the press, it is intended to stand for the intellectuals, and if a broad construction is put upon 'intellectuals', then one could define the Stevenson following in this way.

---

The eggheads may be found almost anywhere; they are housewives, doctors, dentists, clerks, schoolteachers, newspaper reporters, lawyers, clergymen, even now and then business people. They are men and women — but particularly women — who are in the mainstream of American life, or at any rate middle-class American life, but who have in common a certain degree of alienation and who, with their numbers constantly being swelled by the universities, are numerous enough and influential enough in their communities to demand a voice in public affairs. (*"Spectator"*, 18.XI.1955)

В этой статье много таких высоко-литературных слов, как *default*, *ambivalent*, *exhilarated*, *appalled*, *elite* и многие другие. Из традиционной образной фразеологии в этой статье использованы также *to keep (a weather) eye on ...*, *to be a goat*, *pearl of great price*, *redneck types*, *has these people in his pocket* и другие.<sup>1</sup>

Журнальные статьи литературно-критического характера чаще используют эмоционально-оценочные элементы языка; в них больше слов с абстрактными предметно-логическими значениями. В них реже встречается традиционная фразеология. Они ближе к эссе как по своему содержанию, так и по своим формально-языковым данным.

### Эссе

Эссе появилось в Англии в XVI веке как подражание особой форме литературного произведения, созданной французским писателем Монтенем. Как полагают, он возник из формы ораторской речи.

---

<sup>1</sup> Недостаток места не позволяет привести всю статью, в которой встречаются эти образные выражения.

Эссе — это небольшое прозаическое сочинение на абстрактно-философскую, эстетическую, литературно-критическую или этическую тему. Вне зависимости от того, насколько глубоко данный конкретный вопрос разработан в литературе, философии, эстетике, эссеист лишь слегка, можно сказать, поверхностно касается самого содержания-понятия, стремясь главным образом, показать свое отношение к описываемому явлению в остроумной и неожиданной форме, осветить отдельные, наиболее существенные с его точки зрения признаки явлений. Этот жанр литературных произведений постепенно накладывал свой отпечаток и на язык.

Значительное развитие эссе получили в XVII — XVIII веках. Основной темой эссе в XVII веке были моральные и этические вопросы. В XVIII веке эссе начинают затрагивать более широкие вопросы общественного устройства: появляются политические эссе, эссе на морально-этические и философские темы.

В XVIII веке эссе служили своего рода формой критики существовавших политических и общественных порядков в стране. Они обычно появлялись на страницах журналов в виде отдельных статей. Об этом свидетельствует следующее замечание одного из эссеистов XVIII века: "We writers of essays, or (as they are termed) periodical papers..."

Как видно из этого высказывания, различия между эссе и периодическими изданиями вообще не делалось.

В XIX веке эта форма литературных произведений все больше приобретает типические черты журнальных статей, посвященных вопросам политики, философии и эстетики.

Язык эссе отличается от языка научных статей или докладов. Эссе обычно пишутся от первого лица, что дает возможность автору очень индивидуально и эмоционально оценивать излагаемые факты и окрашивать само изложение. Часто писатель использует прием беседы с читателем. Иногда эссе принимают форму письма. Таков, например, знаменитое эссе Джонатана Свифта "On Style", в котором Свифт излагает свое отношение к вопросу о нормах и путях развития литературного английского языка. **Форма беседы с читателем или личного письма дает возможность**

эссеисту оживлять язык элементами живой разговорной речи.

Выше указывалось, что краткость становится одной *из* характерных черт эссе. В зависимости от индивидуальной манеры автора эссе то приближается к стилю научной прозы, то к стилю художественной речи, не теряя, однако, своих типических черт. Отрывки из эссе, приводимых ниже, могут служить иллюстрацией двух резко отличных стилевых манер. В первом почти нет элементов эмоциональной речи:

Uncommon expressions, strong flashes of wit, pointed similes, and epigrammatic turns, especially when they recur too frequently, are a disfigurement rather than any embellishment of discourse. As the eye, in surveying a Gothic building, is distracted by the multiplicity of ornaments and loses the whole by its minute attention to the parts; so the mind, in perusing a work overstocked with wit, is fatigued and disgusted with the constant endeavour to shine and surprise. This is the case where a writer overabounds in wit, even though that wit, in itself, should be just and agreeable. But it commonly happens to such writers, that they seek for their favourite ornaments, even where the subject does not afford them; and by that means have twenty insipid conceits for one thought which is really beautiful.

There is no object in critical learning more copious, than this of the just mixture of simplicity and refinement in writing; and therefore, not to wander in too large a field, I shall confine myself to a few general observations on that head.

(David H u m e. *Of Simplicity and Refinement in Writing.*)

В отличие от этого эссе, для которого характерна сдержанность, скупость средств эмоционального воздействия, биографический эссе Томаса Карлейля о Джонсоне представляет собой образец сильно эмоционально-окрашенной прозы. Вот отрывок из этого эссе:

As for Johnson, I have always considered him to be, by nature, one of our great English souls. A strong and noble man; so much left undeveloped in him to the last: in a kindlier element what might he not have been — Poet, Priest, sovereign Ruler! On the whole, a man must not complain of his "element", of his "time", or the like; it is thriftless work doing so. His time is bad: well then, he is there to make it better! — Johnson's youth was poor, isolated, hopeless, very miserable. Indeed, it does not seem possible that, in any the favourable outward circumstances, Johnson's life could have been other than a painful one. The world might have had more of profitable *work* out of him, or less; but his *effort* against the world's work could never have been a light one. Nature, in return for his nobleness, had said to him, Live in an element of diseased sorrow. Nay, perhaps the sorrow and the nobleness were in-



timately and even inseparably connected with each other. At all events poor Johnson had to go about girded with continual hypochondria, physical and spiritual pain. Like a Hercules with the burning Nessus' -shirt on him, which shoots in on him dull incurable misery: the Nessus'-shirt not to be stript-off, which is his own natural skin! In this manner *he* had to live. Figure him there, with his scrofulous diseases, with his great greedy heart, and unspeakable chaos of thoughts: stalking mournful as a stranger in this Earth; eagerly devouring what spiritual thing he could come at: school — languages and other merely grammatical stuff, if there were nothing better! The largest soul that was in all England; and provision made for it of "fourpence-halfpenny a day." Yet a giant invincible soul; a true man's. One remembers always that story of the shoes of Oxford; the rough, seamy-faced, raw-boned College Servitor stalking about, in winter-season, with his shoes worn-out; how the charitable Gentlemen Commoner secretly places a new pair at his door; and the rawboned Servitor, lifting them, looking at them near, with his dim eyes, with what thoughts — pitches them out of window! Wet feet, mud, frost, hunger or what you will; but not beggary: we cannot stand beggary! Rude stubborn self — help here: a whole world of squalor, rudeness, confused misery and want, yet of nobleness and manfulness withal. It is a type of the man's life, this pitching away of the shoes. An original man; — not a second hand, borrowing or begging man. Let us stand on our own basis, at any rate! On such shoes as we ourselves can get. On frost and mud, if you will, but honestly on that; on the reality and substance which Nature gives *us*, not on the semblance, on the thing she has given another than us!

В этом небольшом отрывке свыше 35 эпитетов. Образ Джонсона предстает перед читателем в том виде, в котором его хочет показать автор. Большинство эпитетов даны в синонимических вариантах: poor, isolated, hopeless, very miserable. Синонимические повторы, параллельные конструкции, эллиптические обороты, назывные предложения, обособленные обороты, восклицательные предложения, аллюзии и пр. встречаются почти в каждой строке. Несмотря на такое обилие средств эмоционального напряжения, в этом отрывке поддерживается логическая цельность высказывания. Переходы от одной мысли к другой осуществляются точным употреблением союзов и союзных речений: as, on the whole, well then, indeed, nay, at all events, like, yet и др.

Эссе, посвященные моральным, этическим и философским проблемам в конце XIX и в начале XX века начинают отмирать. Очевидно, это связано с растущими требованиями более глубокого подхода к явлениям, если они подвергаются научному толкованию, чем это разрешает форма эссе.



По сравнению с ораторской речью эссе, как письменная разновидность публицистического стиля, ставит своей задачей более длительный и, поэтому, более медленный эффект воздействия. В ораторской речи можно редко встретить сентенцию, парадокс, афоризм, так как самый процесс восприятия такой формы изложения мыслей требует соответствующего сосредоточения, внимания, что, в свою очередь, требует времени. В эссе, наоборот, письменная форма дает возможность более длительного и тщательного анализа высказывания и формы, в которую это высказывание облечено.

Как указывалось выше, сентенция является одним из ведущих стилистических приемов морально-философских эссе. Так же как и в других разновидностях публицистического стиля, язык эссе определяется общими закономерностями этого стиля, вытекающими из задач коммуникации. В эссе нет литературных образов. Лица, факты, события, описанные в эссе, являются достоверными. Поэтому в английской литературе и появились биографические эссе. Индивидуально-творческая интерпретация фактов действительности не может выходить за рамки оценочных элементов речи.

### **Стиль ораторской речи**

Устной разновидностью публицистического стиля в английском литературном языке является ораторский 'стиль. Его цели те же, что и эссе, а именно, убедить в правильности выдвигаемых положений, вызвать соответствующее отношение к излагаемым фактам и иногда даже побудить к действию. Живое общение с аудиторией создает благоприятные условия для контаминации синтаксических, фонетических и лексических признаков письменной и устной речи. По всем своим ведущим признакам ораторский стиль относится к письменному типу речи.

Устная форма выступления оратора не снимает наиболее характерных особенностей письменного типа речи. Но, с другой стороны, эта устная форма слегка модифицирует некоторые особенности письменного типа речи. Так например, в ораторской речи можно встретить сокращения ти-

пичные для живой разговорной речи. I'll, won't и другие, и в отдельных случаях, элементы разговорной лексики.

Ораторские речи произносятся на более или менее ограниченный круг тем. Это обычно волнующие вопросы общественно-политического характера, церковные проповеди и торжественные речи по поводу таких событий, как похороны, свадьба, юбилей и пр.

Речи на общественно-политические темы можно разделить на парламентские выступления, касающиеся вопросов внешней и внутренней политики, речи защиты и обвинения в суде и речи, произносимые на митингах, собраниях, конференциях, посвященных обсуждению острых, насущных вопросов жизни английского общества.

Речи, произносимые с амвона, чаще всего касаются морально-этических вопросов, хотя и общественно-политическая тематика иногда составляет их содержание.

Ораторские речи по поводу похорон, юбилея и других торжественных случаев обычно представляют собой наиболее типизированную форму ораторской речи. Многие слова и обороты из таких речей вошли в английский язык как инвентарь готовых штампов, годных для любого случая.

Как видно из перечня тем, которые могут быть изложены ораторским стилем, сфера его применения ограничена.

Ни вопросы науки, искусства, литературы, ни проблемы деловых отношений, ни темы, связанные с личными отношениями между членами общества, как правило, не являются содержанием ораторских речей. Изложение таких тем ораторским стилем обычно рассчитано на юмористический эффект. Так например, следующее место из «Записок Пиквикского клуба» Диккенса является пародией на ораторский стиль:

"But I trust, Sir," said Pott, "that I have never abused the enormous power I wield. I trust, Sir, that I have never pointed the noble instrument which is placed in my hands, against the sacred bosom of private life, of the tender breast of individual reputation; — I trust, Sir, that I have devoted my energies to — to endeavours — humble they may be, humble I know they are — to instil those principles of — which — are — ."

Here the editor of Eatonswill Gazette, appearing to ramble, Mr. Pickwick came to his relief, and said —

"Certainly."

Этот отрывок косвенное доказательство принадлежности ораторской речи к письменному типу речи, ибо нарушение обязательного условия письменного типа речи — ее подготовленности приводит к запинанию, потере основной мысли высказывания, к непоследовательности, обрывистости и прекращению высказывания, как это иллюстрируется приведенным выше отрывком.

Условия, в которых протекает общение оратора с аудиторией, вызывают к жизни систему стилистических приемов, систему, типичную для ораторской речи. Прежде всего оратор вынужден прибегать к целому ряду приемов, рассчитанных на возбуждение внимания к содержанию своей речи. Поэтому, форма изложения приобретает особо важное значение в этой разновидности публицистического стиля. Следует отметить, что переоценка значения формы изложения, а также традиция привели стиль английской ораторской речи к чрезмерному пользованию стилистическими приёмами.

Основные принципы риторической системы XVI века в Англии и советы, данные еще в книге Уилсона<sup>1</sup>, оказались очень стойкими и в процессе развития и становления особенностей ораторского стиля в современном литературном английском языке. Нет почти ни одного ораторского выступления, которое бы не изобиловало разнообразными стилистическими приемами.

Все эти стилистические приемы находятся в постоянном взаимодействии, дополняют друг друга и так тесно переплетаются, что образуют свою систему. Антитеза часто бывает оформлена параллельными конструкциями, которые в свою очередь могут сопровождаться повторами. Различные виды повторов могут оказаться элементами нарастания.

Учитывая, что аудитория полагается только на свою память, оратор вынужден повторять отдельные части высказывания.

Он делает это также и для того, чтобы лучше донести свою мысль до слушателей, убедить их, заставить их принять его точку зрения. Поэтому все виды повторов широко используются в этом стиле.

---

<sup>1</sup> См. стр. 322.

Примером анафорического повтора может служить нижеследующий отрывок из речи Хилла по окончании гражданской войны в США:

It is high time this people had recovered from the passions of war. It is high time that counsel were taken from statesmen, not demagogues. It is high time the people of the North and the South understood each other and adopted means to inspire confidence in each other.<sup>1</sup>

В другом отрывке из той же речи оратор использует повтор-подхват внутри предложения:

The South will not secede again. That was her great folly — folly against her own interest, not wrong against you.<sup>2</sup>

Простое повторение мысли, да еще в той же форме, в которой она была изложена раньше, не всегда может способствовать поддержанию интереса слушателей к предмету высказывания, утомляет аудиторию и ведет к потере контакта между оратором и слушателями. Поэтому, как правило, оратор прибегает к синонимическому повтору, посредством которого та же мысль передается другими словами, расцветчивается, дополняется, детализируется. Например:

For Burns exalted our race, he hallowed Scotland and the Scottish tongue. Before his time we had for a long period been scarcely recognised; we had been falling out of the recollection of the world. From the time of the union of the crowns, and still more from the time of the legislative union, Scotland had lapsed into obscurity. Except for an occasional riot or a Jacobite rising, her existence was almost forgotten.<sup>3</sup>

В этой речи лорда Розбери о Роберте Бернсе синонимический повтор сочетается с нарастанием.

Не будет преувеличением сказать, что повтор в самых разнообразных композиционных формах является наиболее характерным стилистическим приемом, свойственным стилю ораторской речи в Англии.

С точки зрения синтаксических построений для ораторской речи характерно использование параллельных кон-

---

<sup>1</sup> Famous American Statesmen & Orators, N Y. F. F. Lovell Publishing Company, vol. VI, p. 188 — 189.

<sup>2</sup> Там же, p. 186.

<sup>3</sup> Orations of British Orators N. Y., P. F. Collier & Son, p. 420.

струкций. Содержание, выраженное в параллельных конструкциях, особенно легко воспринимается на слух. Однотипность формы способствует более быстрому охвату содержания высказывания в целом. Следующий отрывок из речи Гарри Поллита может служить примером использования параллельных конструкций:

We have no fear of the Tory Party. It is not we who want to ban the Tories — it is they who want to limit the power of the trade unions, who want the purge and the bans on democratic expression, who control the state machine and the press, whatever party is in power, and who hate and fear democracy.<sup>1</sup>

Иллюстрацией антитезы может служить следующий отрывок из речи Лорда Чатама о войне Англии с Америкой (1777 г.):

"In just and necessary war to maintain the rights or honour of my country, I would strip the shirt from my back to support it. But in such a war as this, unjust in its principle, impracticable in its means, and ruinous in its consequences, I would not contribute a single effort nor a single shilling."<sup>2</sup>

Одним из средств осуществления эмоционального воздействия на аудиторию является нарастание, которое во многих случаях создается при помощи синонимического повтора, причем синонимы расположены в порядке нарастания интенсивности.

The South-exhausted by a long war and unusual losses — needs peace; desires peace; begs for peace.<sup>3</sup>

Как и нарастание, вопросительная форма предложения и в особенности риторические вопросы, весьма характерны для ораторского стиля. Всякий вопрос повышает эмоциональный тонус всей речи, способствует усилению внимания аудитории к излагаемому. Вопрос является непосредственным обращением к аудитории и, тем самым, способствует установлению более тесного контакта между ора-

---

<sup>1</sup>The People will Decide. Speeches at the 24th National Congress of the Communist Party by Harry Pollit, John Gollan, George, Matthews, Published by C. P., London, April 1956, p. 28.

<sup>2</sup>A Selection from the World's Great Orations, Chicago, A. C. Mc- Clurg & Co, 1915, p. 108 — 109.

<sup>3</sup>"Famous American Statesmen & orators". F. F. Lovell Publishing Company. Vol. VI, N. Y. p. 182.

тором и аудиторией. Кроме того, смена интонации, вызываемая вопросительной формой, привлекает внимание слушателей, прерывая однообразие интонационного рисунка речи.

Иллюстрацией использования риторического вопроса может служить приводимый ниже отрывок из речи Эверетта о патриотизме:

. . . the will of the nation is unquestioned; who are you, who am I, that we should dispute it and think ourselves wiser and better than all our countrymen? Is not the whole nation the mother, whom to disobey is the highest sin?<sup>1</sup>

В использовании вопросительных предложений в ораторском стиле наблюдается стремление подвести аудиторию к одному возможному решению, к одному ответу. Поэтому вопросы нередко следуют один за другим, образуя некое единство, поддержанное одним ответом на все вопросы. Например:

But where does chaos come from? What is the source of slump? What is the driving force of war and aggression? What is the source of poverty and misery?

It is not Communism, but capitalism.<sup>2</sup>

или:

What was Sparta? What was Venice? What was Bern? What was Poland? Merely the fields where the most exclusive aristocracies won name and fame and wealth and territory only to sink their unrecognised subject citizens lower every year in the scale of true nationality.<sup>3</sup>

В качестве аргументации оратор пользуется образными средствами языка — метафорами и сравнениями, причём большинство образных средств языка не представляет собой неожиданных отношений между двумя типами лексических значений, создающих образ. Это естественно. Образы, построенные на неожиданных сопоставлениях фактов и явлений, требуют времени для их восприятия, для осознания связей между описываемым явлением и явлением сопоставляемым. Такой медленный процесс, естественно, отвлекает внимание аудитории от последующего изло-

<sup>1</sup> Ibid, p. 168.

<sup>2</sup> "The people will Decide" p. 28.

<sup>3</sup> Famous American Statesmen and Orators, F. F. Lovell Publishing Company, N. Y., vol. VI., p. 166.

жения содержания. Поэтому обычно образные выражения в ораторской речи являются трафаретными, легко воспринимаемыми; если же в ораторской речи применяются свежие сравнения или метафоры, неожиданные по сопоставляемым признакам, то такие метафоры или сравнения являются развернутыми. Развернутость образа значительно облегчает процесс постепенного осознания связей сопоставляемых фактов.

В английской ораторской речи часто используются всякого рода аллюзии, причем, характер этих аллюзий связан как с содержанием ораторской речи, так и с уровнем аудитории, на которую данная речь рассчитана.

Примеры использования ссылки на историческое событие, а также традиционной метафоры (to turn loose-hounds) можно найти в отрывке из уже цитированной речи Лорда Чатама против войны с Американскими колониями:

Spain armed herself with blood-hounds to extirpate the wretched natives of America, and we improve on the inhuman example even of Spanish cruelty; we turn loose these savage hell-hounds against our brethren, and countrymen in America, of the same language, laws, liberties and religion, endeared to us by every tie that should sanctify humanity.<sup>1</sup>

Эвфоническая отделка ораторской речи тоже относится к стилистическим средствам, типичным для этого стиля. В особых случаях, когда содержание требует соответствующей патетики, ораторы используют аллитерацию, хотя аллитерация, равно как и рифма, не принадлежат к системе средств, составляющих стиль ораторской речи. Например:

You have in this town the house in which he died, the "*Globe*" where we could have wished that some phonograph had then existed which could have communicated to us some of his wise and witty and wayward Talk<sup>2</sup>

Ораторская речь имеет свои условные формулы обращения и концовок. Формулы обращения варьируются в зависимости от характера собрания. Например: My Lords, Mr. President; Mr. Chairman, Ladies and Gentlemen; Honourable Members of the House; и др.

---

<sup>1</sup> A Selection from the World's Great Orations, p. 114.

<sup>2</sup> Речь Лорда Розбери о Бернсе. Orations of British Orators P. F. Collier & Son, p.N. Y., 409.



Часто ораторская речь оканчивается выражением благодарности оратора за внимание.

Обращение к аудитории появляется не только в начале речи, но может повторяться и в течение самой речи. В таких случаях часто обращение меняет свою форму, например, *Dear friends, my friends* и более эмфатическое *Mark you! Mind!* и др. Приведем некоторые образцы ораторской речи, в которых характерные черты этого стиля выступают во взаимоотношенности.

## NOT GUILTY

*by Robert Blakhford.*

In defending the Bottom Dog I do not deal with hard science only; but with the dearest faiths, the oldest wrongs and the most awful relationships of the great human family, for whose good I strive and to whose judgment I appeal. Knowing, as I do, how the hardworking and hard-playing public shun laborious thinking and serious writing, and how they hate to have their ease disturbed or their prejudices handled rudely, I still make bold to undertake this task, because of the vital nature of the problems I shall probe.

The case for the Bottom Dog should touch the public heart to the quick, for it affects the truth of our religions, the justice of our laws and the destinies of our children and our children's children. Much golden eloquence has been squandered in praise of the successful and the good; much stern condemnation has been vented upon the wicked. I venture now to plead for those of our poor brothers and sisters who are accursed of Christ and rejected of men.

Hitherto all the love, all the honors, all the applause of this world, and all the rewards of heaven, have been lavished on the fortunate and the strong; and the portion of the unfriended Bottom Dog, in his adversity and weakness, has been curses, blows, chains, the gallows and everlasting damnation. I shall plead, then, for those who are loathed and tortured and branded as the sinful and unclean; for those who have hated us and wronged us, and have been wronged and hated by us. I shall defend them for right's sake, for pity's sake and for the benefit of society and the race. For these also are of our flesh, these also have erred and gone astray, these also are victims of an inscrutable and relentless Fate.

If it concerns us that the religions of the world are childish dreams of nightmares; if it concerns us that our penal laws and moral codes are survivals of barbarism and fear; if it concerns us that our most cherished and venerable ideas of our relations to God and to each other are illogical and savage, then the case for the Bottom Dog concerns us nearly.

If it moves us to learn that disease may be prevented, that ruin may be averted, that broken hearts and broken lives may be made whole; if it inspires us to hear how beauty may be conjured out of loathsomeness and glory out of shame; how waste may be turned to wealth

and death to life, and despair to happiness, then the case for the Bottom Dog is a case to be well and truly tried.

В этой речи проявляются наиболее крайние тенденции орнаментировки ораторской речи. Обилие параллельных конструкций, разнообразные формы повторов (среди которых особое предпочтение отдается анафоре), нарастание (почти в каждом абзаце), особая книжно-литературная лексика (отобранная для этой речи с целью придать ей торжественность и приподнятость), развернутые метафоры и другие стилистические приемы, — всё это использовано для того, чтобы прикрыть отсутствие мысли. Ведь по существу в этой речи ничего не сказано. Если, так сказать, «перевести» эту речь на язык «логический», то почти ничего не останется. Снятие всех стилистических приемов фактически снимает и само содержание высказывания.

Интересно с этой речью сравнить речь Байрона, произнесенную им в палате лордов в начале прошлого столетия.<sup>1</sup> Эта речь является образцом английского ораторского стиля. Как известно, речь Байрона была направлена против билля, предусматривающего смертную казнь для разрушителей станков — луддитов. Байрон обрушивает всю силу своего разящего красноречия на жестокость и бессмысленность предлагаемых мер борьбы с луддитами. Цель его речи — добиться отсрочки обсуждения проекта, потребовать более тщательного расследования фактов, найти более гуманные способы умиротворения бунтующих.

В речи Байрона много типичных приёмов ораторской речи: аллюзий, риторических вопросов, параллелизмов, нарастания, повторов и пр. Однако, все эти приемы художественно мотивированы. Они органически связаны с высказыванием, непосредственно вытекают из него. Здесь уже нельзя говорить о преобладании формы над содержанием, как это имеет место в приведенной речи Роберта Блэтчфорда.

В приводимом нами ниже образце ораторской речи все наиболее типичные приёмы этого стиля даны как бы в снятом виде. Содержания высказывания здесь нет, остались

<sup>1</sup> Отрывки из этой речи уже приводились нами для иллюстрации отдельных стилистических средств (см. нарастание, риторический вопрос и др.). Полный текст речи не представляется возможным привести из-за ее объема.

лишь одни средства эмоционального воздействия. Если в приведённой выше речи Блэтчфорда можно ещё через чашу стилистических средств все же увидеть основную мысль — помощь тем, кто находится на самой низшей ступени социальной лестницы — то в этой речи даже невозможно понять, о чем говорится:

Mr. Chairman, Ladies and Gentlemen:

It is indeed a great and undeserved privilege to address such an audience as I see before me. At no previous time in the history of human civilisation have greater problems confronted and challenged the ingenuity of man's intellect than now. Let us look around us. What do we see on the horizon? What forces are at work? Whither are we drifting? Under what mist of clouds does the future stand obscured?

My friends, casting aside the raiment of all human speech, the crucial test for the solution of all these intricate problems to which I have just alluded is the sheer and forceful application of those immutable laws which down the corridor of Time have always guided the hand of man, groping, as it were, for some faint beacon light for his hopes and aspirations. Without these great vital principles we are but puppets responding to whim and fancy, failing entirely to grasp the hidden meaning of it all. We must re-address ourselves to these questions which press for answer and solution. The issues cannot be avoided. There they stand. It is upon you, and you, and yet even upon me, that the yoke of responsibility falls.

What, then, is our duty? Shall we continue to drift? No! With all the emphasis of my being I hurl back the message *No!* Drifting must stop. We must press onward and upward toward the ultimate goal to which all must aspire.

But I cannot conclude my remarks, dear friends, without touching briefly upon a subject which I know is steeped in your very consciousness. I refer to that spirit which gleams from the eyes of a new-born babe, that animates<sup>4</sup> the toiling masses, that sways all the hosts of humanity past and present. Without this energizing principle all commerce, trade and industry are hushed and will perish from this earth as surely as the crimson sunset follows the golden sunshine.

Mark you, I do not seek to unduly alarm or distress the mothers, fathers, sons and daughters gathered before me in this vast assemblage, but I would indeed be recreant to a high resolve which I made as a youth if I did not at this time and in this place, and with the full realizing sense of responsibility which I assume, publicly declare and affirm my dedication and my consecration to the eternal principles and receipts of simple, ordinary, commonplace *justice*.<sup>1</sup>

Чем конкретнее содержание высказывания, чем определеннее мысль, тем менее заметны стилистические сред-

---

<sup>1</sup> Пример заимствован из книги R. D. Altick. Preface to critical Reading. Henry Holt and Company, N. Y., 1956, p. VII — VIII.

ства, как дополнительные приёмы усиления мысли, как это видно из сказанного выше о речи Байрона в защиту луддитов.

Близость ораторской речи к эссе неоднократно отмечалась исследователями. Действительно, в структурно-стилистическом плане они очень похожи друг на друга. Пожалуй, наиболее существенным различием является то, которое лежит в основе различия письменной и устной речи, а именно, длительность воздействия. По этому поводу правильная мысль высказана Робинсом и Оливером:

... an essay is distinguished from a speech primarily by the fact that the essay seeks a *lasting*, the speech an *immediate* effect. The essay must have a depth of meaning which will repay the closest analysis and frequent rereading. . . . the basic requirement of a good speech; that it carry immediately into the mind of its hearer precisely the point which the speaker wishes to make.<sup>1</sup>

### Стиль научной прозы

В разделе о стиле художественной речи нам уже приходилось касаться стиля научной прозы, сопоставляя эти два стиля, показывая их общие черты и, главное, их различие.

Стиль научной прозы оформляется как разновидность литературного языка в связи с теми конкретными задачами, которые наука вообще ставит перед собой. Это — доказательство, в широком смысле этого слова. В. Г. Белинский, сравнивая поэзию и прозу, говорил, что «их различие вовсе не в содержании, а только в способе обрабатывать данное содержание. Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами, а говорят оба они одно и то же».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Н. Robbins & R. Oliver. *Developing ideas into Essays and speeches*, Longmans Green and Co. N. Y., 1943, p. 143. «эссе отличается от ораторской речи прежде всего тем, что эссе ставит своей целью *длительное* воздействие, а ораторская речь — *немедленное и кратковременное* воздействие. Эссе должен показать глубину мысли, которая оправдывает усилия, затраченные на тщательный анализ текста и перечитывание. Основное требование к ораторской речи — это сразу довести до сознания слушателя свою точку зрения на предмет высказывания.»

<sup>2</sup>Белинский В. Г. Соб. соч. в 3-х томах, Гос. изд-во. худ. лит-ры. М., 1948, т. III, стр. 798.

Стиль английской научной прозы во многом обязан своим происхождением стилю эссе. Постепенно освобождаясь от априорности, характерной для манеры изложения эссе, стиль английской научной прозы все больше «логизировался», т. е. высказывания принимали такую форму, которая обеспечивала достаточное количество иллюстраций, фактов и обобщений для соответствующих научных выводов.

Наиболее характерными чертами стиля научной прозы является синтаксическая организация предложений и выбор лексики. Отбор лексики в стиле научной прозы подчиняется одной основной задаче: адекватно донести до читателя описываемое явление в многообразии признаков, характеризующих это явление. Поэтому слова, используемые для выражения мысли в научной прозе имеют одно, обычно ведущее, предметно-логическое значение. Вообще, наиболее характерным для стиля научной прозы является использование слов в основных предметно-логических значениях. В этом стиле слова редко используются в переносных и других контекстуальных значениях.

Образность, как правило, не свойственна стилю научной прозы. Поэтому в ней редко можно встретить метафоры, метонимии, гиперболы, сравнения и другие средства создания образности. Однако, это не значит, что в научных произведениях вообще не встречается образная речь. В отличие от стиля деловых документов, где образность исключается как явление, нарушающее стиль, и в отличие от стиля художественной речи, в котором образность становится наиболее характерным признаком, в стиле научной прозы образность — необязательное вспомогательное средство. Образность в научной прозе — это средство проявления индивидуальной манеры изложения, которое само по себе не является обязательным для стиля научной прозы. Образность обычно усиливает, оттеняет уже аргументированную логически мысль.

В связи с такой особенностью употребления лексики в стиле научной прозы, в нем вырабатывается соответствующая общая для всех научных работ черта — терминологичность. Иногда общеупотребительные слова становятся терминами в связи с особым характером их употребления в научной работе.

Характерной чертой научной прозы является также образование неологизмов. Ни в одном стиле литературного языка нет столь благоприятных условий для возникновения неологизмов, как в научной прозе. Новые понятия, которые появляются в результате исследований, настоятельно требуют новых слов для их обозначения. Особенно часты случаи новообразований при помощи аффиксации и конверсии. Стиль научной прозы всегда останется неисчерпаемым источником возникновения новых слов, словосочетаний и новых оттенков значений уже существующих слов.

В отличие от неологизмов, появляющихся в живой разговорной речи и в газетно-публицистическом стиле, неологизмы, появляющиеся в стиле научной прозы, оказываются значительно более устойчивыми. В зависимости от того, насколько широко то или иное научное открытие становится известным широкому массам, слова — неологизмы, их обозначающие, входят в фонд общеупотребительной лексики или остаются в обращении лишь в узкой области, где возник такой неологизм. В стиле научной прозы вырабатывается особая, общая для многих разновидностей этого стиля, научная фразеология (см. об этом подробнее в разделе «Термины»).

С точки зрения синтаксической организации предложения стиль научной прозы характеризуется точно определенной системой союзной связи, вытекающей из строгой логически последовательной системы изложения. Эта развернутая система связи вызвала к жизни многие и многие обороты предложного и наречного характера, которые стали употребляться в синтаксических функциях связующих элементов речи. Именно в этом стиле речи произошла постепенная десемантизация таких слов, как *consequence*, *result*, *connection* и др. в таких сочетаниях как *in consequence of*, *as a result*, *in connection with* и др. В стиле научной прозы находит свое наиболее яркое выражение логический синтаксис, в отличие от эмоционального синтаксиса художественной речи.

Не только союзная связь выражает четкие логические взаимосвязи отдельных частей высказывания. Значительную роль в этом отношении в английской научной прозе играют причастные и инфинитивные обороты. Однако,



в отличие от стиля газетных сообщений и газетных статей, в которых краткость изложения вызывается условиями коммуникации, в стиле научной прозы краткость не является характерной чертой стиля. Наоборот, всесторонность и убедительность доказательств выдвигаемых положений нередко требует развернутости изложения.

Чрезвычайно строгим в стиле научной прозы является деление речи на отдельные части — абзацы. В этом стиле, принципы логического построения абзацев находят свое максимально четкое осуществление.

Каждый абзац в стиле научной прозы стремится продолжить мысль предыдущего абзаца, часто непосредственно вытекает из него и имеет связующие элементы. В каждом абзаце легко можно выделить основную мысль. Каждый абзац представляет собой более или менее законченную единицу высказывания.

Для стиля научной прозы характерно выделение главного, основного из массы сообщаемых фактов. Это достигается рядом синтаксических приемов, в которых принцип сочинения и подчинения предложений совпадает с требованиями логики, т. е. главная мысль содержится в главном предложении, подчиненная мысль — в придаточном. Дополнительные соображения, не имеющие непосредственного отношения к данному высказыванию появляются в виде вводных замечаний и предложений, часто выделяемых знаком тире. Форма изложения в стиле научной прозы не несет дополнительных функций воздействия на читателя. Она лишь средство придать ясность изложению. Вот почему редактирование научной «прозы, в основном, сводится к уточнению значений слов и словосочетаний и характера связи между отдельными частями высказывания.

Система синтаксической союзной связи весьма своеобразно использовалась в ранние периоды развития этого стиля, в периоды общего становления системы функциональных стилей английского литературного языка. Желание автора научных трактатов выявить взаимосвязь, взаимозависимость и взаимообусловленность фактов, с которыми им приходится иметь дело, приводит их иногда к неумеренному пользованию средствами союзной связи, что в конечном итоге, влечет за собой длинные абзацы.



Вот небольшая часть трактата Роберта Бойля, изданного в Лондоне в 1683 году<sup>1</sup>:

Containing some

New Observations about the Deficiencies of Weather-glasses, together with some considerations touching the New or Hermeti-cal Thermometers.

I

*And since* I had occasion to speak of the Deficiencies of Weatherglasses, *and* the mistakes where to men are liable in the judgement they make of Cold and Heat upon Their Informations, it will not perhaps appear impertinent to add three or four Considerations more to excite men to the greater Wariness and Industry, both in the making and using Weather-glasses, *and* in their Judging by them. I. *And first*, I consider, that we are very much to seek for a Standard or certain Measure of Cold, as we have settled Standards for weight, and magnitude, and time, *so that* when a man mentions an Acre, or an Ounce, or an Hour; *they that* hear him, know what he means, and can easily exhibit the same measure: *but as* for the degrees of Cold (as we have elsewhere noted concerning those of Heat) we have as yet no certain and practicable way of determining them; *for, though, if* I use a Weatherglass long, 'tis easier for me to find, when the weather is colder, or when warmer, *than* it was at the time when the Weather-glass was first finished, *yet that* is a way of estimating, *whereby* I may in some degrees satisfy my self, *but* cannot so well instruct others, *since* I have no certain way to know determinately, *so as* to be able to communicate my knowledge to a remote Correspondent, what degree of Coldness or Heat there was in the air, when I first finished my Thermoscope; For besides that, we want distinct Names for the several gradual, differences of Coldness, we have already declar'd, that our sense of feeling cannot safely be relied upon to measure them; *and as* for the Weather-glass, *that* is a thing, which in this case is suppos'd to be no fit Standard to tell us what was precisely the temper of the air when itself was first finished *since* that does but inform us of the recessions from it, *or* else that the Air continues in the Temper it was in at the making of the Instrument, *but* does not determine for us that Temper, and enable us, to express it; *as indeed* it is so mutable a thing, ev'n in the same place, and *oft-times* in the same day, *if* not the same hour, *that it* seems little else than a Moral impossibility, to settle such an universal and procurable Standard of Cold, *as* we have of several other things.

• Нет нужды подвергать анализу систему соединительных слов этого отрывка. Они выделены курсивом. Весь абзац выделен цифрой I и представляет собой одно предложение. В этом отношении синтаксис научной прозы в Англии' XVII — XVIII веков имеет много общего с синтаксисом

<sup>1</sup> Boyle Robert, New Experiments and Observations Touching Cold. London. 1683, pp. The II Discourse' 15 — 16.

деловых документов и вообще характерен для литературных норм этого периода. В процессе развития и совершенствования норм литературного английского языка, которые сказались также и в более четкой дифференциации средств союзной связи, стиль научной прозы все более отходил от ранее установленных норм длинных периодов, разделенных между собой точкой и запятой и связанных между собой такими многозначными союзами, как: and, but, since, as и др.

Стиль английской научной прозы очень чутко реагировал на всякие изменения литературных норм и в какой-то степени сам влиял на развитие общелитературных норм английского языка. Это влияние особенно заметно в области лексико-фразеологической. Известно, какое большое количество терминов и терминологических сочетаний детерминологизировалось и обогатило общий литературный язык на разных периодах его развития. Можно предположить, что процесс дифференциации союзов с точки зрения их функции в какой-то степени обязан развитию стиля научной прозы.

Как указывалось выше, лексика научной прозы характеризуется своей абстрактностью. Это понятно. Сама задача научного стиля — обобщение фактов действительности — вызывает необходимость в соответствующих словах, выражающих наиболее общие признаки исследуемых предметов и явлений действительности. Это в некоторых видах научной прозы приводит к замене слов соответствующими абстрактными формулами, условными обозначениями, особыми знаками. Условные обозначения в отличие от слов не проявляют тенденцию к обрастанию дополнительными значениями.

Характерно, что даже в гуманитарных науках, которые оперируют менее точными понятиями, чем науки естественно-технические, часто прибегают к специальным формулам для большего абстрагирования. В качестве примера можно упомянуть работы К. Маркса и Ф. Энгельса по политической экономии, некоторые работы в области лингвистики, например, «Курс общей лингвистики» Фердинанда Соссюра и другие.

Образцом научной прозы, в котором большинство вышеуказанных черт этого стиля представлено с достаточной очевидностью, может служить следующий отрывок:

THE ORIGIN OF SPECIES BY MEANS OF NATURAL SELECTION  
*by Charles Darwin.* Chapter I. VARIATION UNDER  
DOMESTICATION

Causes of Variability

Effects of Habit of the Use or Disuse of Parts

Correlated Variation; Inheritance.

---

Changed habits produce an inherited effect, as in the period of the flowering of plants when transported from one climate to another. With animals the increased use or disuse of parts has had a more marked influence; thus I find in the domestic duck that the bones of the wing weigh less and the bones of the leg more, in proportion to the whole skeleton, than do the same bones in the wild duck: and this change may be safely attributed to the domestic duck flying much less, and walking more, than its wild parents. The great and inherited development of the udders in cows and goats in countries where they are habitually milked, in comparison with these organs in other countries, is probably another instance of the effects of use. Not one of our domestic animals can be named which has not in some country drooping ears; and the view which has been suggested that the drooping is due to disuse of the muscle of the ear, from the animals being seldom much alarmed, seems probable.

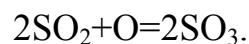
Many laws regulate variation, some few of which can be dimly seen, and will hereafter be briefly discussed. I will here only allude to what may be called correlated variation. Important changes in the embryo or larva will probably entail changes in the mature animal. In monstrosities, the correlations between quite distinct parts are very curious; and many instances are given in Isidore Geoffrey St. Hilaire's great work on this subject.

При анализе языковых особенностей этого отрывка научной прозы прежде всего бросается в глаза то, что изложение мысли в абзаце строго подчиняется принципу логического развертывания мысли. В первом абзаце нет ни одного слова, которое имело бы оттенок эмоционального значения. В связи с характером этой научной работы обычные слова, как *wing*, *duck* и другие приобретают терминологическое значение.

Возьмем другой пример научной прозы (параграф из учебника по химии):

351. SULPHUR TRIOXIDE,  $SO_3$ . It is very easy to decompose sulphurous acid into the anhydride and water. Gentle heating will effect it, and indeed, if the solution be strong the decomposition is spontaneous. Sulphurous acid always smells of sulphur dioxide. The decom-

position of sulphuric acid into water and sulphur trioxide cannot be effected by any such simple means. The trioxide is made directly by inducing  $\text{SO}_2$  to combine with more oxygen. There is always a slight tendency for  $\text{SO}_2$  to pass into  $\text{SO}_3$  in the presence of oxygen, but the process is too slow to be of much interest. The gases can, however, be made to react much more rapidly by the use of a suitable catalytic agent, the best known being platinum, and as the effect of the platinum depends upon its-surface area it is necessary to arrange for this to be as great as possible. If a piece of asbestos fibre is steeped in a solution of platinum chloride in hydrochloric acid and then heated, the asbestos becomes coated with a thin grey coating of spongy platinum. In this way "platinised asbestos" is produced. If now a mixture of sulphur dioxide and oxygen is passed over heated platinised asbestos, the dioxide is converted into the trioxide, thus:



The apparatus is quite simple and shown in fig. 35. The vapour of sulphur trioxide which comes off is condensed by means of a freezing mixture into colourless ice-like needles. If this be stored, without access to moisture, it undergoes some sort of molecular change and turns to a white silky crystalline solid. (H. A. Wootton and C. W. R. Hooker. A Text Book on Chemistry.)

Абстрактность значений слов, используемых в данном отрывке в какой-то степени, конечно, связана и с характером самого научного текста: мы имеем здесь дело не с самостоятельным исследованием, а с изложением уже достигнутых наукой результатов исследования. Это учебник. Однако, такое различие для языкового анализа не имеет существенного значения. Слова, формулы, связи между ними, композиция абзаца, синтаксическая организация предложений и прочее остаются типическими как для учебника, так и для самостоятельного научного исследования. Особенно заметно в этом отрывке обилие терминов. В каждом предложении, как бы кратко они ни были, имеется два или три термина. Однозначность этих слов — характерная особенность терминов вообще — типична и для слов не-терминов. Они также приобретают терминологическое значение. Так например, слово water становится термином.

В этом тексте нельзя найти индивидуальных черт в манере изложения. В нем преобладает пассивная форма, столь типичная для научного изложения.

Стиль научной прозы в современном английском языке, кроме черт указанных выше, характеризуется чрезмерным

использованием высоко литературно-книжных слов, редко используемых даже в «нейтральном» стиле литературной речи. В большинстве случаев такое обилие редких литературно-книжных слов связано с поисками средств адекватного выражения новой мысли, появившейся в процессе наблюдения исследуемых фактов.

### **Стиль английских официальных документов (Деловая речь)**

В английском литературном языке в процессе его развития обособился еще один речевой стиль, который называется стилем деловой речи, или стилем деловых документов (*official style*). Как и другие речевые стили, общественно-осознанные как самостоятельные системы, этот стиль тоже имеет определенные цели коммуникации, имеет свои, общие для данного стиля закономерности и языковые характеристики.

Деловая речь имеет несколько разновидностей. В области международных отношений выделяется стиль дипломатических документов; в области торговли и экономики — стиль коммерческой корреспонденции; в области юриспруденции — язык законоуложений, кодексов, судебно-процессуальных документов, государственных постановлений, парламентских решений. Как особая разновидность деловой речи в современном английском языке выделяется язык военных документов: приказов, уставов, донесений и др.

Основная цель деловой речи — определить условия, которые обеспечат нормальное сотрудничество двух сторон, т.е. цель деловой речи — достигнуть договоренности между двумя заинтересованными сторонами. Это относится и к деловой переписке между представителями различных фирм, и к обмену нотами между государствами, и к установлению прав и обязанностей солдата, записанных в военном уставе английской армии, и к процедуре совещаний. Все эти отношения находят то или иное выражение в форме официального документа — письма, ноты, договора, пакта, закона, устава и т. д. Даже те документы, в которых не выясняются условия договоренности, а выражается протест против нарушения этих условий, связаны с основ-

ной задачей деловой речи — достижение договоренности между двумя и более заинтересованными лицами или организациями.

Эта наиболее общая функция деловой речи в значительной степени предопределила и их характерные особенности языка этого стиля. Прежде всего в нем также, как и в стиле научной прозы вырабатывается специфическая терминология и фразеология. Например: I beg to inform you; I beg to move; the above mentioned; hereinafter named; on behalf of; to constitute a basis; to draw consequences; discontinue; negotiable; to second the motion; provided that; provisional agenda; draft resolution; adjournments; private advisory и др.

Такого рода фразеологические сочетания и отдельные слова - термины можно встретить в отчетах, уставах, законах, нотах и т. д., причем каждая область имеет свою специфическую терминологию. Так например, в деловых документах финансово-экономического характера встречаются такие термины, как extra revenue; taxable capacities; liability to profit tax и др. В дипломатической терминологии: high contracting parties; to ratify an agreement; memorandum; pact; Chargé d'affaires; protectorate; extraterritorial status; plenipotentiary и др. В юридических документах часто встречаются такие термины и сочетания, как: The international court of justice; casting vote; judicial organ; to deal with a case; summary procedure; a body of judges; to hear a case; as laid down in; on the proposal of the court; recommendation of ...

Соответственно для других сфер деятельности используется своя специфическая терминология.

Для языка деловых документов характерна традиционность средств выражения, которая ускоряет процесс формирования фразеологических единиц типичных для этого стиля. Традиционность средств выражения лежит в основе другой черты стиля английских официальных документов, а именно — наличие значительного количества архаических слов и выражений. В любом деловом документе можно встретить употребление таких слов, как hereby; henceforth; aforesaid; beg to inform и др.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> См. об этом в разделе «Архаизмы».



Для дипломатического языка характерно использование некоторого количества латинских и французских слов и выражений, получивших своего рода терминологическую окраску в языке дипломатических документов. Наиболее часто встречаются такие слова и выражения, как: *persona grata*; *persona nongrata*; *pro tempore*; *the quorum*; *conditio sine qua non*; *status quo*; *mutatis mutandis* и др.

Общим для всех разновидностей делового стиля является наличие всякого рода сокращений, аббревиатур, сложносокращенных слов и т. д. Например, М. Р. (Member of Parliament); Н. М. С. (His Majesty's Steamship); gvt (government); pmt (Parliament); i. e. (id est=that is); G. C S. I. (Knight Grand Commander of the Star of India); U. N. (United Nations); D. A. S. (Department of Agriculture, Scotland); D. A. O. (Divisional Ammunition Officer).

Эта характерная черта деловых документов была подмечена Диккенсом, который в сатирическом виде использовал ее в протоколе заседаний Пиквикского клуба.

Особенно много таких сокращений встречается в военных документах. Здесь эти сокращения преследуют не только цель достижения краткости, но и являются кодом.

В стиле деловых документов слова употребляются преимущественно в основных предметно-логических значениях (за исключением тех случаев, когда производные предметно-логические значения являются в данной сфере общения терминологическими).

В связи с этим выступает и другая особенность стиля деловой речи. Это отсутствие каких бы то ни было образных средств: в текстах деловых документов нет метафор, метонимии или других приемов создания образности речи.

В отличие от языковых особенностей газетных сообщений, которые также характерны отсутствием образности, в некоторых документах появляется эмоционально-окрашенная лексика. Однако, эти эмоциональные элементы языка в стиле деловой речи теряют свою эмоциональную функцию, они становятся условными формулами обращения, условными обозначениями просьбы, отказа, заключения и т. д.

Деловые письма имеют довольно строгую композиционную форму. Вот образцы таких писем



BRISTOL. 21st January 1957.

Messrs. Morley & Baker *present their compliments* to Mr. Clifton and would *feel much obliged* if he would kindly furnish them, as soon as possible, with some information concerning the firm of Jausen Brothers, who have given Mr. Clifton's name as a reference.

Messrs. M. & B. *beg to thank* Mr. C beforehand for the information.

Yours truly G. Clifton, Esq.

Manchester, 19th Febr. 1957.

Mr. Jules Maurice

Paris.

Sir,

We beg to inform you that by order and for account of our *mutual friend* Mr. Julien, of Lille, we have taken the liberty of drawing upon you for Frs. 2,500 at three months' date to the order of Mr. Latour. We *gladly* take this opportunity of placing our services at your disposal, and shall *be pleased* if you frequently make use of them.

We have the honour to be,  
Sir, Yours obediently  
Sharp & Sons.

Следует предположить, что эмоциональная сторона высказываний в стиле деловых документов, в особенности в официальных прошениях, просьбах об аудиенциях и подобного им типа деловой переписки, на ранних этапах развития литературного английского языка, сохраняла свое действительно эмоциональное значение. Вот образец делового письма от 5 июня 1655 года:

Mr. G. Dury to Secretary Tharloe.

Right Honorable,

The Commissary of Sweden, Mr. Bormel, doth *most humbly* entreat your honour to *be pleased* to procure him his audience from his highnesse as soon as conveniently it may be. He desires, that the same be without much ceremony, and by way of private audience I *humbly* subscribe myself,

Your honour's most *humble*  
and *obedient* servant June 5, 1655. G. Dury

Такие слова и словосочетания, как *most humbly*, *entreat* (*entreat*), *I humbly subscribe*, *most humble* and *obedient*

servant слишком настойчиво повторялись в письмах такого рода. Их эмоциональное значение постепенно утрачивалось, и они превращались в условные формулы обращения.

Что касается синтаксических особенностей деловой речи, то наиболее общими из них являются длинные предложения, развернутые периоды с чрезвычайно разветвленной системой союзной связи. Иногда одно предложение охватывает все условия договоренности, которые определяют отношения и которые могут возникнуть в результате реализации таких отношений. Усложненный синтаксис деловых документов исторически объясним. Связи между предложениями отражают, как известно, реальные связи между выражаемыми понятиями. Эта связь особенно четко выступает при наличии соответствующих союзов, определяющих характер связи. Точка обычно употреблялась тогда, когда связь между частями высказывания прерывалась. В этом отношении небезынтересно привести деловое письмо короля Якова II Парламенту от 26 июня 1604 года.-

"Having been informed, that within the space of these eight or ten days past, there hath been divers times speeches made in the Lower House of our Commons, for a Subsidy to be at this time granted unto us; we have thought it convenient, that ye should in our name, acquaint the house with the sincere truth of our meaning in that matter; to the end that they, being at a point in that question may with the greater expedition, conclude such special things, as are necessary to be done before the ending of this longsome session of parl. . .

But having now, with time, more narrowly examined both the custom in the like cases, at the first parliaments of our predecessors here, as likewise, that the last term's payment of the old great Subsidy is not yet come, so as a double burden shall appear to be laid upon the people and yet our commodity never a hair the nearer; we have here upon concluded with ourself, to resort to our former determination and therefore it is our express will, that ye shall, in our name, signify to our said House of Commons, that we desire them, at this time, not to meddle any further with that question; assuring them in the word of a King, that we will be so far from taking it unkindly, their not offering it unto us at this first session of this our first parl, as by the contrary we will only interpret it to proceed from the care they have, that our people should not have any occasion of distaste of us offered unto them at this time, for the reasons above-mentioned; assuring ourself, that the said house will in their own time, be careful to see our state supplied, by such means, as may be most convenient for our weal, and least hurtful to our subjects; wherein we remit ourselves to their discreet considerations, in the due time.

James II."

Это письмо, занимающее около страницы, содержит только два предложения с большим количеством причастных оборотов, инфинитивных оборотов in order to..., придаточных предложений с вводными подчинительными союзами that, as; с союзными предложениями типа to the end that, as to, on the question of... и т. д.

Эта традиция выражать в одном предложении самые разнообразные условия глубоко укоренилась в дипломатических и юридических документах. Так преамбула к уставу Организации Объединенных Наций отражает в структурно-языковом отношении описанную выше тенденцию не разделять точками связные отрезки высказывания.

CHARTER OF THE UNITED NATIONS WE THE PEOPLES OF THE UNITED NATIONS DETERMINED

to save succeeding generations from the scourge of war, which twice in our lifetime has brought untold sorrow to mankind, and to reaffirm faith in fundamental human rights, in the dignity and worth of human person, in the equal rights of men and women and of nations large and small, and to establish conditions under which justice and respect for the obligations arising from treaties and other sources of international law can be maintained, and to promote social progress and better standards of life in larger freedom, AND FOR THESE ENDS

to practice tolerance and live together in peace with one another as good neighbours, and

to unite our strength to maintain international peace and security, and

to ensure, by the acceptance of principles and the institution of methods, that armed force shall not be used, save in the common interest, and to employ international machinery for the promotion of the economic and social advancement of all peoples,

HAVE RESOLVED TO COMBINE OUR EFFORTS TO ACCOMPLISH THESE AIMS.

Accordingly, our respective Governments, through representatives assembled in the City of San Francisco, who have exhibited their full powers found to be in good and due form, have agreed to the present Charter of the United Nations and do hereby establish an international organisation to be known as the United Nations.

Описание причин, приведших народы объединенных наций к решению создать ООН, оформлено в одном предложении. Такое построение вызывает необходимость ис-

пользования параллельных конструкций. Каждое предложение, начинающееся с инфинитивного оборота, оформлено в качестве самостоятельного абзаца. Это синтаксическое построение, специфическое для деловой речи, нашло свое сатирическое отражение в следующем отрывке из «Записок Пиквикского клуба»:

"May 12, 1827. Joseph Smiggers, Esq., P.V.P., M.P.C.\* presiding. The following resolutions unanimously agreed to:

"That this Association has heard read, with feelings of unmingled satisfaction, and unqualified approval the paper communicated by Samuel Pickwick, Esq., G. C. M.P.C.,\*\* entitled 'Speculations on the Source of the Hampstead Ponds, with Some Observations on the Theory of Tittlebats'; and that this Association does hereby return its warmest thanks to the said Samuel Pickwick, Esq., G.C. M.P.C., for the same.

"That while this Association is deeply sensible of the advantages which must accrue to the cause of science, from the production to which they have just adverted, no less than from the unwearied researches of Samuel Pickwick, Esq., G.C. M.P.C., Horsey, Highgate, Brixton, and Camberwell, they cannot but entertain a lively sense of the inestimable benefits which must inevitably result from carrying the speculations of that learned man into a wilder field, from extending his travels, and consequently enlarging his sphere of observation; to the advancement of knowledge, and the diffusion of learning.

"That, with the view just mentioned, this Association has taken into its serious consideration a proposal, emanating from the aforesaid Samuel Pickwick, Esq., G.C. M.P.C., and three other Pickwickians hereinafter named, for forming a new branch of United Pickwickians, under the title of the Corresponding Society of the Pickwick Club.

"That the said proposal has received the sanction and approval of this Association.

Композиционная структура высказывания в стиле английской деловой речи подчиняется принципу наибольшей четкости отграничения одной мысли от другой. Эта четкость находит свое максимальное выражение в нумерации отдельных частей высказывания. Уже цитированный выше Устав ООН после преамбулы содержит в себе 19 глав, каждая глава имеет общее объединяющее название, например, I глава называется PURPOSES AND PRINCIPLES. Эта глава делится на 2 статьи (articles). Первая глава посвящена целям, вторая — принципам (principles). Каждая из статей делится на пункты (items).

---

\* Perpetual Vice-President — Member Pickwick Club. \*\*General Chairman — Member Pickwick Club.

Пункты статей строятся по принципу: одно предложение — один пункт, т.е. никакого деления на самостоятельные предложения внутри пункта, как правило, не делается. Это, по-видимому, связано с необходимостью оградить себя от возможных неправильных толкований взаимоотношений между самостоятельными предложениями. Приведем в качестве примера первую статью Устава ООН.

## CHAPTER I PURPOSES AND PRINCIPLES

The Purposes of the United Nations are:

1. To maintain international peace and security, and to that end: to take effective collective measures for the prevention and removal of threats to the peace, and for the suppression of acts of aggression or other breaches of the peace, and to bring about by peaceful means, and in conformity with the principles of justice and international law, adjustment or settlement of international disputes or situations which might lead to a breach of the peace;
2. To develop friendly relations among nations based on respect for the principle of equal rights and self-determination of peoples; and to take other appropriate measures to strengthen universal peace;
3. To achieve international cooperation on solving international problems of an economic, social, cultural, or humanitarian character, and in promoting and encouraging respect for human rights and for fundamental freedoms for all without distinction as to race, sex, language, or religion; and
4. To be a center for harmonizing the actions of nations in the attainment of these common ends.

Вот еще один пример, в котором можно проследить перечисленные выше особенности официальных документов:

United Nations Economic  
and Social Council

Distr.  
LIMITED

R/TAC/L. 89/Rev.2.  
29 November 1955.  
ORIGINAL: ENGLISH

---

TECHNICAL ASSISTANCE COMMITTEE

EXPANDED PROGRAMME OF TECHNICAL ASSISTANCE

**Review of the Programme for 1956 Australia and Egypt: revised draft resolution. The Technical Assistance Committee.**

**Recalling** that according to Economic and Social Council resolution 542 (XVIII) the preparation and review of the Expanded Programme and all other necessary steps should be carried out in a way that TAC

ought to be in a position to approve the over-all programme and authorise allocation to participating organisations by 30 November at the latest,

**Considering** that a realistic programme such as the Expanded Programme cannot be planned and formulated without prior knowledge of the financial resources available for its implementation, **Considering** that the TAC, with the assistance of such ad hoc subcommittees as it may find necessary to establish, will normally need about one week to carry out the task referred to in the resolution mentioned above, bearing in mind the necessary consultations with the representatives of the participating organisations,

1. Asks the Secretary-General to seek to arrange each year that the Pledging Conference should be convened as early as possible taking due account of all factors involved;

2. **Decides** that the Secretary-General should in future work on the assumption that in carrying out the functions of approving the programme and authorizing allocations as required by Economic and Social Council resolution 542 (XVIII), the TAC will usually need to meet for one week;

3. **Requests further** the Secretary-General to transmit this resolution to all States Members and non-members of the United Nations which participate in the Expanded Programme.

55 — 29330.

Коммерческая корреспонденция в современном английском языке выработала свои частные особенности, из которых, пожалуй, самыми характерными являются формулы обращения, заключения и открывающих письмо фразеологических сочетаний, например: Dear Sir, Dear Sirs, Gentlemen, Yours very truly, We remain your obedient servants, Yours obediently, Yours faithfully, Yours respectfully, I am, dear sir, yours truly и т. п.

Деловые письма отличаются краткостью, они редко занимают более чем 8 — 10 строк, но и в них проявляется та общая закономерность, о которой было сказано выше, а именно — развернутая система союзов, точно определяющая взаимосвязь между предложениями.

Форма делового письма подчиняется в современном английском языке довольно строгим композиционным правилам. Деловое письмо состоит из заголовка, в котором указывается место, откуда пишут письмо, даты; далее следует название адресата (inside address), затем последовательно обращение, содержание самого письма, вежливая форма заключения и, наконец, подпись.



Деловые письма в английском литературном языке так четко определились в своих характерных стилистических признаках, что представляют собой довольно замкнутую систему взаимообусловленных языковых средств.

Штампы делового письма особенно отчетливо обрисовываются в сопоставлении с живой разговорной речью. В качестве иллюстрации можно привести следующее место из романа Голсуорси "The White Monkey", где одна и та же мысль излагается сначала обычным разговорным языком, а затем стилем деловой речи:

"My three screws to young Val Dartie, because he's the only Forsyte that knows a horse from a donkey." A throaty chuckle sounded ghastly in the ears of Soames. "What have you said?"

Soames read: "I hereby leave my three racehorses to my kinsman, Valerius Dartie, of Wansdon, Sussex, because he has special knowledge of horses."

Язык военных документов также в основном подчиняется общим закономерностям стиля деловых документов.

К военным документам относятся уставы войсковой службы, приказы, распоряжения и т. д. Наиболее типичным военным документом является приказ. По содержанию приказы делятся на общие и специальные. Они имеют очень строгую форму, отклонение от которой является нарушением не только стилистических норм, но и нарушением установленного порядка переписки. Наиболее характерной чертой военных документов являются всякого рода сокращения, приобретающие характер условного кода. Самые обычные слова получают особое письменное изображение в стиле военных документов. Так например, слово *attacks*, как видно из прилагаемого ниже документа, изображается *atks*, слово *enemy* усечено до начальных букв — *en* и т. д. В этих документах особенно тщательно проводится разбивка единиц сообщения на отдельные абзацы, выделенные цифрами или буквенными обозначениями.

Характерной особенностью синтаксиса военных документов является, в отличие от других разновидностей де-



лового стиля, эллиптичность. Здесь часто опускаются модальные глаголы *shall* и *will* так же, как и другие члены предложения.

Военные документы изобилуют специальной терминологией, относящейся как непосредственно к военному делу, так и к различным областям техники, которая используется в армии. Никакие нормы живой разговорной речи и, в частности, профессионализмы, которые часто выступают под термином «военный сленг» и которые очень широко используются в живом общении солдат между собой, не употребляются в официальных документах. Таким образом и здесь находит свое выражение разрыв, существующий между нормами литературно-письменной речи и живой разговорной речи.

Значительно менее специализирован язык военных уставов. Это объясняется содержанием самого устава, определяющего характер взаимоотношений между военнослужащими, частями и соединениями, а также обязанностями и права личного состава армии и т. п.

Как и другие разновидности делового стиля, слова в военных документах употребляются преимущественно в своих предметно-логических значениях. Исключением являются названия объектов военных действий, которым часто присваиваются различные условные обозначения. Так например, в приводимом ниже образце военного документа такие слова, как *plum* и *apple* или *spruce*, *reach* и *cherry* не являются метафорами, т.е. не несут в себе образно-изобразительных функций, а являются лишь словами, имеющими условно-назывные значения.

Что касается синтаксической организации высказывания, то в этом отношении язык военных приказов отличается от языка соответственно дипломатических и деловых документов. В военных приказах чаще всего встречаются простые предложения с инфинитивными, герундиальными и предложными оборотами. Редки сложноподчиненные предложения, имеющие в своем составе более, чем одно придаточное предложение.

Вот образец английского военного документа, в котором все перечисленные выше характерные особенности лексики и синтаксиса выступают достаточно отчетливо.

AUTH: CC 102d Inf. Div. INTL: C I C

DATE: . . . Feb., 194. . . .

102d Inf. Div.

Germany.

Copy No. 30.

18740A . . . Feb., 194. . .

SUBJECT: Letter of Instruction No. 55. MAPS: GS GS 4507; sheet 19; 1 : 50000

1. a) En resistance to our adv continued to be moderate but arty fire continued heavy. The en is evidently taking his Res fr adj divisions as PWs were taken fr units of the 176th VG Div, 363 VG Div and 15th A Repl Bn, in addition to the 59th Inf Div PWs state that gardens, yards, driveway and some streets in ERKELENZ are heavily mnd.

1. b) 84th Inf Div on left atks 26 Feb 45 at hour to be announced; captures Obj 13 and continues atk to capture Obj 10 in conjunction with atk of 102d Inf Div on ERKELENZ; PROTECTS left flank of XIIC.

c) 29th Inf Div (XIXC) atks 0800 26 Feb 45 and captures Obj H employing one Bn 330th Inf (83d Inf Div) through Z of 102d Inf Div fr vio of HOTTORF; continues atk to N.

d) 5th Armd Div atks H hour (102d Inf Div) employing CCB fr atk psn vio HOTTORF (F0268), passes through E portion of Z of 102d Inf Div; captures Objs PLUM & APPLE & assists 102d Inf Div in capture of CHERRY.

2. 102d Inf Div continues atk 26 Feb 45 to capture Objs SPRUCE, PEACH & CHERRY and prepares to take over Objs PLUM & APPLE after capture by CCB, 5th Armd Div.

LD — Present front lines Bds — Annex I, Opns Overlay Objs —  
Annex I, Opns Overlay H Hour — to be announced

3. a) 406th Inf — continue atk in asgd Z in conjunction with atk of CCB, 5th Armd Div through E portion of Z; captures Obj SPRUCE & portion Obj. CHERRY in Z, be prepared to assume responsibility for all of Obj CHERRY and continue atk to N on div order.

b) 407th Inf — continue atk in asgd Z; capture Obj PEACH & portion of Obj CHERRY in Z; maintain contact with 84th Inf Div on left; after capture of Obj APPLE be prepared assemble" in div res. on div order.

c) 405th Inf — remain in present location & protect rt flank of div; assemble in div res in area LOVENISH — KATZEN — KLEIN — BOV- SLAR after H. Hour; assist atk of elms of 29th Inf Div on Obj H by fire; be prepared to assume responsibility for defence of Objs PLUM & APPLE continue atk to N on div order.

d) Div Arty —

1) No change in organization for combat —

2) Details of arty spt will be arranged by inf rgtl comdrs through D/S gps.

e) 327th Engr C Bn —

- 1)Co A — D/S 406th Inf
- 2)Co C — D/S 407th Inf
- 3)Bn ( — ) — G/S,
- f) Other elms of div. No change in missions.

В этом приказе отчетливо проявляются соотношения общих черт стиля деловых документов и частных особенностей военного документа. Каждая особенность, взятая отдельно, не является принадлежностью только военных документов. Больше количество сокращений, условные обозначения, строгий порядок следования частей сообщений, отсутствие образности и т. д. являются общими характерными особенностями стиля деловой речи.

Но некоторые из этих общих черт в стиле военных документов выступают в более отчетливом виде. Они сгущены, усилены. К таким частным проявлениям общих закономерностей относятся: а) характер использования сокращений, б) нумерация частей высказывания, в) терминологичность, г) условные обозначения (номинативные значения общеупотребительных слов) и др.

На этом мы заканчиваем краткий обзор речевых стилей современного английского литературного языка.

Система речевых стилей все время развивается. Она не замкнута. Некоторые из разобранных нами речевых стилей проявляют большую, другие меньшую тенденцию к строгому обособлению. Стирание граней между отдельными стилями в современном английском языке проходит не так интенсивно, как в русском языке. На это имеются свои причины, вытекающие из особенностей развития литературных языков в Англии и в СССР. Речевые стили в английском языке проявляют большую устойчивость, большую сопротивляемость нивелирующей тенденции общенародного литературного языка. Конечно, эти стили вообще не могут полностью раствориться в литературном языке. Этому препятствует различие в целях, функциях, которые характерны для каждого стиля. Но тенденция к стиранию резких граней между стилями речи — явление бесспорно прогрессивное.

**ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ**

- Абзац 41, 226 — 233, 239, 244,  
258 Акцентный (тонический)  
стих 312  
— 316  
Аллегория 374  
Аллитерация 23, 275 — 278, 282  
Аллюзия 176 — 177, 405 Ампли-  
фикация 161 Амфибрахий 290, 291  
Анадиплосис 261 Анапест 280,  
290 310 Анафора 260, 263, 269,  
278 Антитеза 10, 233, 241 — 245,  
287 Антономазия 135 — 137 Ар-  
хаизм 19, 23, 58, 63, 67 — 71 Аф-  
фиксация 5
- Б**
- Баллада 310  
Белый стих 290 — 300, 309
- В**
- Варваризм 58, 71 — 77, 78 Вуль-  
гаризм 101 — 103 Выразительные  
средства языка 43, 46
- Г**
- Газетное сообщение 395 — 400  
Газетная статья 400 — 405 Газет-  
ный стиль 383 — 395
- Гипербола 151 — 153 Гипербола  
разговорная 151 Глосс 10
- Д**
- Дактиль 280, 290, 310 Детермино-  
логизация 61 Диалект 335  
Диалектизм 54, 89, 103 — 104, 200  
Динамическое (силовое) ударение  
285 Дисфемизм 165
- Е**
- Enjambement 298, 299 Enjambe-  
ment строчный 309 Enjambement  
строфический 308 — 309
- Ж**
- Жаргонизм 54, 93, 96 — 101
- З**
- Звукоподражание 281 — 285 Зву-  
коподражание косвенное,  
прямое 282  
Зевгма 153, 155, 156, 157 Значе-  
ние 105 — 122, 128, 136, 137
- И**
- Игра словами 153, 157 Изобра-  
женная речь 208 — 213

- Инверсия 150, 180, 182, 183,  
184 — 189, 190, 194 Инверсия  
грамматическая 180 Инверсия  
стилистическая 180,  
184 — 189 Интонация 147, 150,  
191, 192,  
198, 201, 202, 217, 218, 219,  
271 — 273  
Ирония 113, 133 — 135, 167, 272  
Историзм 68
- К
- Какофемизм 165  
Каламбур 154, 213, 260, 268  
Кант 96  
Колона 10  
Конверсия 5, 54, 78, 82, 88  
Контекст 153, 159, 162, 166, 176,  
186, 199 Контекстуальное зна-  
чение 145,  
147, 152, 153 Косвенная речь  
202 — 203, 204,  
205 Косвенно-прямая речь 203  
— 208
- Л
- Литота 218 — 220
- М
- Междометие 147 — 151  
Метафора 66, 113, 125 — 130, 131,  
132, 146, 157, 159, 162, 164,  
217, 282 Метонимия ИЗ, 130 —  
133, 162,  
164, 165, 242 Метрическая сет-  
ка 291 Метрический стих 313  
Многосоюзие 256 — 257 Моносе-  
мантичность 58 Модулятор ритма  
292 — 294, 301
- Н
- Нарастание 235 — 238, 287, 415,  
417  
Нарастание количественное 236  
Нарастание логическое 236 На-  
растание эмоциональное 236
- Неологизм 58, 64, 77 — 83, 87, 90,  
92 • Несобственно-прямая речь  
48, 74,  
203, 211, 212, 225
- О
- Обособление 182, 189 — 196, 210  
Образность 424 Оксюморон 50,  
143 — 147, 153,  
157, 177-179  
Оксюморонное сочетание 146  
Октава 226 Омоним 154 Омони-  
мия 154, 157 Ономатопо́я (звуко-  
подражание)  
281 Ономатопо́я прямая 281,  
282
- П
- Параллелизм 233 — 234 Парал-  
лельная конструкция 41,  
287  
Период 10, 40 Перифраз 158 —  
164, 166 Перифраз логический 164  
Перифраз метафорический 164  
Перифраз метонимический 164  
Перифраз образный 164 Перифраз  
традиционный 159, 160 Перифраз  
художественный 159,  
162, 163  
Перифрастический оборот 159  
Перифрастический синоним 160,  
163  
Пиррихий 292 — 293, 299, 309  
Плеоназм 267 — 268 Плеонасти-  
ческое подлежащее 198 Повтор  
188, 258 — 266, 268 — 269,  
275, 287, 353, 415 Повтор коль-  
цевой 260 Повтор корневой 265  
Повтор лексический 269 Повтор  
синонимический 266 —  
267, 268  
Поговорка 171 — 174 Полисемия  
154, 157 Понятие 114 Пословица  
171 — 174, 222 Поэзия 349, 350,  
359, 361 — 366,  
423

Поэтизм 58, 61 — 67, 177, 179,  
361, 363 Предметно логическое  
значение  
145, 149, 150 — 154, 156, 169  
Присоединение 250 — 256 Про-  
фессионализм 92 — 96, 97, 200  
Прямая речь 200 — 202, 204 —  
207,  
209, 210 Публицистический  
стиль  
217, 228, 267, 405-423

Р

Ретардация 239 — 241 Ритм 28, 39,  
285-288, 294, 298 Ритмическая ин-  
версия 294, 299,  
309  
Ритмическая сетка 293, 298 Рито-  
рический вопрос 215 — 218,  
417  
Рифма 278 — 281, 300 Рифма ас-  
сонансирующая 280 Рифма внеш-  
няя 281 Рифма внутренняя 281  
Рифма дактилическая 279 Рифма  
зрительная 280 Рифма женская  
279 Рифма идентичная 280 Рифма  
консонансирующая 280 Рифма  
мужская 279 Рифма охватная 281  
Рифма парная 281 Рифма перекре-  
стная 281 Рифма полная 280 Риф-  
ма составная 280 Рифма тернарная  
281 Рифма тройная 281

С

Свободный стих 308 — 312, 313  
Сентенция 174 — 175, 222, 413  
Сикстета 226 Силлабо-тонический  
стих 279 298,  
308, 309, 312 Синоним 20 — 26,  
43, 44, 53, 54,  
68, 85, 112 Синонимия 20 — 26  
Словосложение 5, 78 Сленг 85-92,  
97, 100, 340 Сонет 303 — 307

Сpondeй 292-293, 299, 309 Срав-  
нение 167 — 169, 172 Стилистика  
3 — 6, 13, 17, 18, 26,  
52 Стилистическое средство  
(прием)  
46 — 50 Стиль 3 — 18, 27, 33,  
42, 47, 58,  
59, 62 Стиль английских офици-  
альных  
документов (деловая речь)  
431 — 443 Стиль научной прозы  
423 — 431,  
432 Стиль ораторской речи 217,  
268,  
413-423 Стиль художественной  
речи 347 —  
383 Строфа 301 — 308

Т

Тавтологическое подлежащее 270  
Темп 28  
Термин 58 — 61, 92  
Тон 28

У

Умолчание 182, 198 — 199, 210

Ф

Фразеологическая единица 57, 84,  
146, 153, 157, 159, 169 — 170,  
172, 199, 236, 244, 265  
Фразеологическое сочетание 57,  
154, 159, 170, 174, 176, 199,  
219  
Фразеологическое сращение 153,  
155, 170, 172, 237 Фразовое  
ударение 286

Х

Хиазм 41, 234 — 235 Хорей 279,  
290, 310

Ц

Цитата 176 — 177

Э

- Эвфемизм 159, 164 — 167 Эвфемизм политический 166 — 167  
Эвфемистический перифраз 165 —  
—  
Эвфемистический синоним 165 — 166  
Эвфония 273 — 275 Эвфуизм 322, 369-372 Эквилиниарность 310  
Экспираторное ударение 28 Эллипсис 29, 32, 33, 34, 40, 45, 49, 193, 195-198 Эллиптический оборот 150, 193, 197, 206, 269 Эмоциональное значение 145 — 148, 150-153
- Эмфаза 44, 49, 184, 185, 186, 214, 259, 271  
Эмфатическая конструкция 181  
Эпиграмматическая строка 226  
Эпитет 10, 85, 138 — 143, 149, 158, 161, 167  
Эпифора 260, 278 эссе 228, 231, 405, 406, 409-413, 423 Этимология 9, 101  
этимологический 21
- Ю
- Юмор 134
- Я
- Ямб 279, 290, 310



## БИБЛИОГРАФИЯ

### I

1. Адмони В. Г. и Сильман Т. И. Отбор языковых средств и вопросы стиля. «Вопросы языкознания» № 4, 1954.
2. А в а н е с о в Р. И. Русское литературное произношение. Учпедгиз, М, 1954.
3. Амосова Н. Н. К проблеме языковых стилей в английском языке в связи с учением И. В. Сталина об общенародном характере языка. «Вестник ЛГУ» № 5, 1951.
4. Астахов И. Эпитет. «Литературная учеба» № 2, 1941.
5. Беликович З. С. Синонимические параллели в ранних произведениях М. Горького. Научные Записки Киевского Гос. Пед. Ин-та им. Горького, т. XI, фил. сер. № 3, 1951.
6. Б е л о д е И. К. Приемы типизации языка персонажей в романе «Знаменосцы» О. Гончара. Научные Записки Ин-та яз-ия им. Потебни, т. VI, 1948.
7. Будагов Р. А. Очерки по языкознанию. Изд. АН СССР. Москва, 1953.
8. Будагов Р. А. К вопросу о языковых стилях. «Вопросы языкознания» № 3, 1954.
9. Будагов Р. А. Наблюдения над языком и стилем И. Ильфа и Е. Петрова. Уч. Зап. ЛГУ, серия филологич. наук, 1946, вып. 10.
10. Б у д а г о в Р. А. Понятие о норме литературного языка во Франции в XVI — XVII в.в. «Вопросы языкознания» № 5, 1956.
- И. Булаховский Л. А. Курс русского литературного языка, т. I, Гос. Уч. Пед. Изд. «Радянська школа», Киев, 1952.
12. Булаховский Л. А. Словесные средства комического у русских писателей первой половины XIX в. «Русский язык в школе» № 5 — 6, 1939.
13. Булаховский Л. А. Иностранные элементы в русской художественной литературе и отношении к ним в первой поло-

- вине XIX века. Научные Зап. Харьковского Гос. Пед. Ин-та Иностр. яз., т. I.
14. Буров А. И. О гносеологической природе художественного обобщения. «Вопросы философии» № 4, 1951.
  15. Бухтиарова Н. С. Синтаксис несобственно-прямой речи в произведениях Т. Драйзера. Канд. дисс, Л., 1953.
  16. Б э н. Стилистика и теория устной и письменной речи. М., 1886.
  17. Вальцель О. Сущность поэтического произведения. Сб. «Проблемы литературной формы» под ред. В. М. Жирмунского. «Academia», Л., 1928.
  18. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Гос. Изд. худ. лит-ры, Л., 1940.
  19. Виноградов В. В. Язык Пушкина. «Academia», 1935.
  20. Виноградов В. В. О задачах стилистики. Сб. статей «Русская речь» № 1, 1923.
  21. Виноградов В. В. О понятии «стиля языка» (применительно к истории русского литературного языка). «Известия АН СССР, ОЛЯ», вып. 3, 1955.
  22. В и н о г р а д о в В. В. О задачах истории русского литературного языка преимущественно XVII — XIX в.в. «Известия АН СССР, ОЛЯ», вып. 3, 1946.
  23. Виноградов В.В. Изучение русского литературного языка за последнее десятилетие в СССР. Изд. АН СССР, М., 1955.
  24. Виноградов В. В. Основные типы лексических значений слова. «Вопросы языкознания» № 5, 1953.
  25. Виноградов В.В. Стиль «Пиковой Дамы» в книге «Пушкин — временник пушкинской комиссии», т. 2, Изд. АН СССР, 1936.
  26. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941.
  27. Виноградов В. В. О языке Толстого. «Литературное наследство» № 35 — 36, изд. АН СССР, М., 1939
  28. Виноградов В. В. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка. Сб. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. II, изд. АН СССР, М., 1953.
  29. Виноградов В. В., Г в о з д е в А. Н. Очерки по стилистике русского языка. «Вопросы языкознания» № 6, 1952.
  30. Виноградов И. О стилистике художественной речи. «Литературная учеба» № 10, 1934.
  31. Винокур Г. О. Маяковский — новатор языка. СП, 1943,
  32. В и н о к у р Г. О. О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии. Труды МИФЛИ, Филологич. фак., т. 5. М., 1939.
  33. В и н о к у р Г. О. Понятие поэтического языка. Доклады и сообщения филологич. фак. МГУ, вып. третий, 1947.

34. Винокур Г. О. О задачах истории языка. Уч. Зап. Моск. Гор. Пед. Ин-та, кафедра русского языка, вып. 1, т. V, 1941.
35. Волобрина Т. С. Синтаксическая и стилистическая роль причастия в современном французском языке. «Иностранные языки в школе» № 3, 1949.
36. Волобрина Т. С. Современный русский язык. Лексика, Изд. МГУ, 1954.
37. Г а л ь п е р и н И. Р. Синтаксические выразительные средства английского языка. «Иностранные языки в школе» № 4, 1949.
38. Гальперин И. Р. О термине «сленг». «Вопросы языкознания» № 6, 1956.
39. Гальперин И. Р. Речевые стили и стилистические средства языка, «Вопросы языкознания» № 4, 1954.
40. Гальперин И. Р. Перевод и стилистика. Сб. «Теория и методика учебного перевода», изд. АПН, М., 1950.
41. Гальперин И. Р. К проблеме стилистической дифференциации словарного состава современного английского языка. Уч. Зап. I МГПИИЯ, изд. МГУ, т. V, 1953.
42. Гальперин И. Р. и Черкасская Е. Б. Лексикология английского языка. Изд. «Ин-Яз», М., 1956.
43. Гвоздев А. Н. Очерки по стилистике русского языка. Учпедгиз, М., 1955.
44. Гинзбург Р. З. О пополнении словарного состава. «Иностранные языки в школе» № 1, 1954.
45. Гинзбург Р. З. Проблема значения слова в свете сталинского учения о языке. «Иностранные языки в школе» № 4, 1952.
46. М. Горький. Избранные литературно-критические статьи. Гос. Изд. Худ. лит-ры, М., 1941.
47. Г у т о р о в И. В. Поэтическое мастерство В. В. Маяковского. Учпедгиз, М., 1950.
48. Г у х м а н М. М. От языка немецкой народности к немецкому национальному языку. Изд. АН СССР, М., 1955.
49. Дондуа К. Д. Метафора в широком смысле и метафора поэтическая. Сб. «Язык и мышление», изд. АН СССР, т. IX, 1940.
50. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи. Изд. МГУ, 1957.
51. Ефимов А. И. Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. Изд. МГУ, 1953.
52. Е ф и м о в А. И. История русского литературного языка. Учпедгиз, М., 1957.
53. Ефимов А. И. Об изучении языка художественных произведений. Учпедгиз, М., 1952.

54. Ефремов А. Ф. Язык Н. Г. Чернышевского. Уч. Зап. Саратовского Гос. Пед. Ин-та, вып. 14, 1951.
55. Жирмунский В.М. Введение в метрику. Теория стиха, «Academia», Л., 1925.
56. Жирмунский В.М. Национальный язык и социальные диалекты. Гослитиздат, Л., 1936.
57. Иванов М. Н. Строение абзаца и его пунктуация. «Русский язык в школе» № 3, 1950.
58. Ильинская И. С. Из наблюдений над лексикой Пушкина (Элементы современного просторечия у Пушкина). Труды Ин-та русского языка АН СССР, т. II, 1950.
59. Ильиш Б. А. Современный английский язык. Изд-во лит-ры на иностранных языках, М., 1948.
60. Калугина Е. И. Несобственная прямая речь в современном английском языке. «Иностранные языки в школе» № 5, 1950.
61. Касаткин А.А. О языке политической агитации. Дискуссия на страницах журнала «Ринашита» (Италия). «Вопросы языкознания» № 2, 1954.
62. Клименко Е. И. К реформе поэтического языка у английских романтиков. Уч. Зап. I ЛГПИИЯ, т. I, 1940.
63. Клименко Е. И. Проблемы литературного языка у английских просветителей и Генри Филдинг. «Вестник ЛГУ» № 5, Серия обществен. наук, 1952.
64. К о в т у н о в а И. И. О синтаксической синонимике. Сб. «Вопросы культурной речи», вып. 1, АН СССР, М., 1955.
65. Крушельницкая К. Г. К вопросу о смысловом членении предложения. «Вопросы языкознания» № 5, 1956.
66. Кузнец М. Д. Стилистические функции синонимов. Уч. Зап. I ЛГПИИЯ, т. I, 1940.
67. Кузнецова В. С. О некоторых синтаксических особенностях английских поэтических произведений. Канд. дисс, М., 1957.
68. Курилович Е. Р. Заметки о значении слова. «Вопросы языкознания» № 3, 1955.
69. Кухаренко В.А. Виды повторов и их стилистическое использование в произведениях Ч. Диккенса. Канд. дисс, М., 1955.
70. Ларин Б. А. Диалектизмы в языке советских писателей. «Литературный критик» № 11, 1935.
71. Левин В. Д. О месте языка художественной литературы в системе стилей национального языка. Сб. «Вопросы культуры речи», вып. 1, изд. АН СССР, М., 1955.
72. Левин В. Д. О некоторых вопросах стилистики. «Вопросы языкознания» № 5, 1954.
73. Левинбук П. Р. Определительные сочетания с препозитивно примыкающей двучленной группой определения в современном английском языке. Канд. дисс, М., 1954.

74. Лыгина Е. П. Стилистическое использование союзов *and* и *but* в соединительных конструкциях в современном английском языке. Канд. дисс. МГПИИЯ, М., 1952.
75. Майская Е. Л. К вопросу о взаимодействии авторской речи и речи персонажей (по романам о Форсайтах Джона Голсуорси). «Иностранные языки в школе» № 4, 1954.
76. Мандельштам И. О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902.
77. Мейлах Б. С. О метафоре как элементе художественного мышления. Сб. «Труды отдела новой русской литературы». М. — Л., 1948.
78. Мейлах Б. С. Историческое значение борьбы Пушкина за развитие русского литературного языка. Изд. АН СССР, т. 5, 1951.
79. Наер В. Л. О некоторых особенностях использования лексико-фразеологических средств газетно-публицистического стиля в произведениях Марка Твена. Канд. дисс, М., 1956.
80. Обнорский С. П. Культура русского языка. Изд. АН СССР, М. — Л., 1948.
81. Ожегов С. И. К вопросу об изменениях словарного состава русского языка в советскую эпоху. «Вопросы языкознания» № 2, 1953.
82. Олексенко Н. Г. Неологизмы в современном английском языке периода 1938 — 1945 гг. Канд. дисс, М., 1955.
83. Орлов А. С. О языке басен Крылова. Изд. АН СССР, т. V, вып. 4, 1946.
84. Пешковск и й А. М. Сборник статей. Методика родного языка, лингвистика, стилистика и поэтика. М. — Л., 1925.
85. Пешковск и й А. М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М. — Л., 1930.
86. Пешковский А. М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы. Гос. Акад. Худ. Наук, М., 1927.
87. Пировск и й Р. Г. Очерки по грамматической стилистике французского языка. Изд-во лит-ры на иностранных языках, М., 1956.
88. Пиотровский Р. Г. О некоторых стилистических категориях. «Вопросы языкознания» № 1, 1954.
89. Поспелов И. С. Из наблюдений над синтаксисом языка<sup>4</sup> Пушкина. Сб. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. III, изд. АН СССР, 1953.
90. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.
91. Разумовская Р. Н. К вопросу о принципах и методических установках стилистического анализа художественного произведения (на материале английского языка), Уч. Зап. МГПИ им. Ленина, т. ХСIII, 1956.

92. Рецкер Я. И. Стилистико-грамматическое значение абсолютных конструкций в современном английском языке. Канд. дисс, М., 1953.
93. Р и з е л ь Э. Г. Проблема стиля в свете трудов И. В. Сталина по вопросам языкознания. «Иностранные языки в школе» № 2, 1952.
94. Рязанская В.М. Архаизмы в языке поэтических произведений у Байрона. Канд. дисс, М., 1947.
95. С и м и н а Г. Я. Народно-разговорные элементы в языке басен И. А. Крылова. «Русский язык в школе» № 3, 1951.
96. С м и р н и ц к и й А. И. Значение слова. «Вопросы языкознания» № 2, 1955.
97. Сорокин Ю. С. Просторечье как термин стилистики Доклады и сообщения филологич. ин-та, вып. 1, Л., 1949.
98. Сорокин Ю. С. К вопросу об основных понятиях стилистики. «Вопросы языкознания» № 2, 1954.
99. С о ш а л ь с к а я Е. Г. Стилистическое использование конверсии в современном английском языке. Канд. дисс, М., 1951.
100. Степанов Г. В.О художественном и научном стилях речи. «Вопросу языкознания» № 4, 1954.
101. Страхов И. В. Внутренняя речь в изображении Чехова. Научный бюллетень ЛГУ, № 10, 1946.
102. Тимофеев Л. И. Теория стиха. Гослитиздат, М., 1939.
103. Тимофеев Л. И. Теория литературы. Учпедгиз, М., 1948.
104. Тимофеев Л. И. Ритм стиха и ритм прозы. «На литературном посту», № 19, М., 1928.
105. Тимофеев Л., Венгров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. Учпедгиз, М., 1955.
106. Томашевский Б. В. Язык и литература. «Октябрь», № 7, 1951.
107. Томашевский Б. В. Язык и стиль. Л., 1952.
108. Фаворин В. К. О взаимодействии авторской речи и речи персонажей в языке трилогии Гончарова. «Известия АН СССР, ОЛЯ», т. IX, вып. 5, 1950.
109. Ф и т е р м а н А. М. Опыт стилистического анализа поэтического произведения. «Иностранные языки в школе», № 3, 1949.
- ПО. Ш в е д о в а, Н. Ю. К изучению русской диалогической речи. Реплики — повторы. «Вопросы языкознания» № 2, 1956.
111. Шведова Н. Ю. К вопросу об общенародном и индивидуальном в языке писателя. «Вопросы языкознания» № 2, 1952.
112. Шведова Н. Ю. Принципы исторической стилизации в языке повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба». Сб. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. 111, изд. АН СССР, 1953.

113. Шведова Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. Изд. АН СССР, М., 1958.
114. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. Сб. «Советское языкознание», т. II (Сборник посвящается В. Ф. Шишмареву). Лен. научно-исслед. ин-т языкознания, 1936.
115. Щерба Л. В. Современный русский литературный язык. «Русский язык в школе» № 4, 1939.
116. Ш е р б а т с к и й Б. М. Занятия по стилистике в старших классах средней школы. Учпедгиз, 1951.
117. Я к у б и н с к и й Л. П. О диалогической речи Сб. статей «Русская речь», № 1, 1923.
118. Античные теории языка и стиля. Под общей редакцией О. М. Фрейденберг. Соцэкгиз, М. — Л., 1936.
119. «Вопросы культуры речи» (Сб. статей под редакцией С. И. Ожегова). Изд. АН СССР, М., 1955.
120. «Вопросы теории литературы». Сборник статей под ред. Л. И. Тимофеева. Учпедгиз, М., 1950.
121. «Вопросы советской литературы». Под ред. В. А. Десницкого. Изд. АН СССР, М. — Л., 1953.
122. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. В 2-х тт. М. — Л., 1925.
123. Русские писатели о языке. Хрестоматия под общей ред. А. М. Докусова. Учпедгиз, Л., 1954.
124. Квятковский А. П. Словарь поэтических терминов, М., 1940.
125. Язык газеты. М. — Л., 1941.

## II

1. Altick, Richard D. *Preface to Critical Reading*. N. Y., 1956.
2. Aronstein Ph. *Englische Stilistik*. Leipzig, Berlin, 1924.
3. Arthos J. *The Language of Natural Description in XVIII Century Poetry*. Ann Arbor University of Michigan Press. 1949, vol. 24
4. В а к е р А. *A Shakespeare Dictionary*. London, 1917 — 1930.
5. Bally, Charles. *Traite de stylistique frangaise*. Paris, 1951.
6. В л а с к, J o h n W. and Ausherman, Marian. *The Vocabulary of College Students in Classroom Speeches*. Columbus (Ohio), 1955.
7. Bloomfield, Leonard. *Literate and Illiterate Speech*, «American Speech», 1927.
8. Borinss Karl. *Deutsche Poetik*. Leipzig, 1901.
9. Cohen, Marcel. *Grammaire et style. Cinq cents ans de phra- se frangaise*. Paris, 1955.
10. Crane R. S. *The Language of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto, 1953.



11. Dawson, William J. and Dawson Conigsby W. *The Great English Essayists*. N Y. and L., 1909.
12. Deffendall P. H. *Actual Business English*. N. Y., 1943.
13. Deutschbein, Max. *Neuenglische Stilistik*, Leipzig, 1932.
14. Dobree B. *Modern Prose Style*. London, 1934.
15. Ellis W. *Lexical Concordance of Poetical Works of P. B. Shelley*.
16. Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. New Directions Books, James Laughlin. Norfolk, Conn.
17. Empson, William, *The Structure of Complex Words*. New Directions Books, James Laughlin, Norfolk, Conn.
18. Fernald, J. C. *Connectives of English Speech*. N. Y., London, 1920.
19. Foerster Norman, Steadman J M. *Sentences and Thinking*. Boston, 1923.
20. Fowler, Henry W. *Dictionary of Modern English Usage*. Oxford, 1944.
21. Fowler H. W. and Fowler F. G. *The King's English*. Oxford, 1930.
22. Fries, Charles C. *Meaning and Linguistic Analysis*. "Language", N. Y., 1954.
23. Fries Ch. *Structure of Modern English*.
24. Funke O. *Englische Sprachkunde*. Bern, Francke, 1050.
25. Gelhard J. *Englische Stillehre*. Wiesbaden, 1953.
26. Gerber, Gustav. *Die Sprache als Kunst*. Berlin, 1885.
27. Gowers, Ernst. *A Guide to the Use of English. Plain Words*.
28. Greenough, J. B. and Kittidge, G. L. *Words and Their Ways in English Speech*. N. Y., 1929.
29. Grierson Herbert J. C. *Rhetoric and English Composition*. Edinburg, London, 1945.
30. Grou E. H. *Standard English. Structure and Style*. London, 1933.
31. Guiraud Pierre. *La stylistique*. Paris, 1954.
32. Henderson B. L. K. *The English Way*. L., 1930.
33. Hornstein L.H. *Some Recent Neologisms*, "American Speech", N. Y., 1955.
34. Humphreys A. R. *Fielding's Irony, its Methods and Effects*. Review of English Studies, 1942.
35. Jensen Dens, Olaf. *Modern Composition and Rhetoric*. Cambridge, 1941.
36. Jespersen, Otto. *Mankind, Nation and Individual. From Linguistic Point of View*. London. 1946.

37. Johnson, Roy Ivan. *Communication: handling ideas effectively*. N. Y., 1956.
38. Joseph M. *Shakespeare's Use of the Art of Language*. Columbia University Press, N. Y., 1947.
39. A. King & M. K e t l e y. *The Control of Language*. London, 1939.
40. Lambert M. E. *Studies in Stylistics. The Importance of Colloquial Idiom*. "American Speech", February 1928, N° 3.
41. Lucas F. L. *Style*. London, 1955.
42. Marouzeau J *Precis de la stilistique francaise*. Paris, 1949.
43. Meyer, R. M. *Deutsche Stilistik*. Munch en, 1913.
44. M i l e s, Josephine. *The Primary Language of Poetry in the 1740's and 1840's*. Barkeley, Los Angelos. University of California, 1950.
45. M u r r e y J., M i d d l e t o n J. *The Problem of Style*. Oxf., 1925.
46. Nesfield J. C. *English Grammar Series*. L., 1931 — 1933.
47. Noorwood J. E. *Concerning Words and Phrasing*, Engewood Cliffs, N. Y., 1956<sub>v</sub>
48. Partridge E *Dictionary of Effective Speech*. N. Y., 1942.
49. Ramsay, Emberson. *A Mark Twain's Lexicon*. 1938.
50. Read H. *English Prose Style* L., 1928.
51. Richards, LA. *Practical Criticism*. A study of literary judgement. L., 1948.
52. R i e s e l E. *Abriss der Deutschen Stilistik*. Moskau, 1954.
53. Roberts, Paul. *Teacher's Guide to Patterns of English*. N. Y., 1956.
54. S a i n t s b u r y, G. *Miscellaneous Essays*. L., 1895.
55. Shaw, Harry. *A Complete Course of Freshman English*. N. Y. — L., 1940.
56. Spencer, Herbert. *The Philosophy of Style*.
57. S t r o h m e y e r, Fritz. *Stil der franzosischen Sprache*.
58. S t u t t e r h e i m C. F. P. *Modern Stylistics*. "Lingua", February, 1952.
59. T h i e l k e, Karl. *Slang und Umgangssprache in der englischen Prosa der Gegenwart*. (1917 — 1937) Munsterer anglistische Studien. Lechte, 1938.
60. V a l l i n s, G. H. *Better English*. L., 1955.
61. W. Wackernagel. *Poetik, Rhetorik und Stilistik*. Halle, 1873.
62. Wasserman E. P. *The Inherent Valum of XVIII Century Personification*. (Publications of Modern Languages association, LXV, 1950.)

63. Wellek Rene and Warren Austin. *Theory of Literature*. N. Y. 1949.
64. Weston, W.J. *A Manual of Good English*. L., 1955.
65. William Henry Hudson. *An Introduction to the Study of Literature*. L., 1915.
66. W y 1 d H. C. *A History of Modern Colloquial English*. L., 1925.
67. W y 1 d H. C. *Studies in English Rhymes from Survey to Pope*. L., 1923.
68. *Essays of British Essayists*, Vol. I, N.Y., 1900.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
Введение .....	7
Типы речи .....	27
Стилистические приемы и выразительные средства языка .....	43
Стилистические функции различных пластов словарного состава английского языка .....	51
Типы лексических значений ... ..	105
Лексико-фразеологические стилистические средства . . . . .	123
А. Стилистическое использование различных типов лексических значений .....	123
1. Стилистические приемы, основанные на взаимодействии сло- варных и контекстуальных предметно-логических значений .....	123
2. Стилистические приемы, основанные на взаимодействии предметно-логических и назывных значений .....	135
3. Стилистические приемы, основанные на взаимодействии предметно-логических и эмоциональных значений .....	138
4. Стилистические приемы, основанные на взаимодействии ос- новных и производных (включая несвободные) предметно- логических значений .....	153
Б. Стилистические приемы описания явлений и предметов .....	158
В. Стилистическое использование фразеологии .....	169
Г. Смещение слов различной стилистической окраски . . . . .	177
Синтаксические стилистические средства.....	180
А. Стилистические приемы композиции предложения . . . . .	184
1. Изменение традиционного порядка слов в предложении ....	184

2. Стилистическое использование особенностей синтаксиса одного типа речи .....	195
3. Стилистическое использование вопросительной и отрицательной структуры предложения .....	215
Б. Стилистические приемы композиции отрезков высказывания	221
В. Стилистическое использование форм и типов связи . .	245
Повторы .....	258
Стилистические средства звуковой организации высказывания	271
Английское стихосложение .....	289
Некоторые сведения о развитии английского литературного языка .....	317
Речевые стили английского литературного языка .....	342
Стиль художественной речи .....	347
Газетный стиль .....	383
Особенности газетных сообщений .....	395
Публицистический стиль .....	405
Язык журнальных статей .....	406
Эссе .....	409
Стиль ораторской речи .....	413
Стиль научной прозы .....	423
Стиль английских официальных документов (деловая речь) .....	431
Предметный указатель .....	444
Библиография .....	448

**СПИСОК ОБНАРУЖЕННЫХ И ИСПРАВЛЕННЫХ ОПЕЧАТОК**

<i>По всему тексту заменено:</i>		
«эссей» (м.р.) на «эссе» (ср.р),	210 инвентированным	352 Умствен-ственный
«слэнг» на «сленг»	221 pretended	360 синтаксические
«Соммерсет Моэм» на «Со- мерсет Моэм»	211 distrub	365 соответствующего
«адекватный» на «адекватный»	225 абзацов	374 художественной
	225 Воз-мем	374 поломников
	226 сикстеме	374 нивелирующая
	228 derived	365 поэтичкой
<i>По страницам:</i>	228 reputatiton	375 произве-деяниях
7 сомне-нению	228 anectodes	376 джентельмен
9 лите-ратурного	230 словестности	384 знач-тельно
22 opportuntiy	231 no doubtе	389 advertisments
34 немотивировано	232 incomparably	393 встречаются
35 предло-ние	232 nutritious	395 Бирмингамского
36 местомиения	232 Ocasionally	396 расчитанной
38 Пищуций	241 opressed	397 Gardian
48 песенного	242 протипоставление	397 как-бы
63 ритмическими	245 публистических	399 аббревиатуры
67 исследований	249 beacuse	402 civilasition
68 Истор-рические	259 интона-ционном	404 metaphour
73 специфические	260 едицца	407 prononise
74 Oldridge	266 vigilant,	407 Languge
81 словосложения	271 высказываия	408 to some lengh
81 umti	273 явяется	411 epigramatic
87 suiside	275 insticnt	412 связано с
88 advertisement	278 художественной	413 пародокс
88 значени	279 Силлаботонический	413 особенности
88 The-aigus		414 Пик-виккского
89 рассматри-вется	281 звукоподражение	415 рзнообразными
94 производтвенным	281 заключаея	419 цитирванной
102 Соммерсета	281 tintinabulation	419 brethern
115 эмоциональным	283 musicaly	420 NOT GULITY
123 выразительные,	285 груп	
126 неколько	287 wagabond	420 everlastung
126 sturggles	293 силлаботоническом	421 бессмылен-ность
130 словестности,	297 стихоторение	423 primarely
132 отноше-шений	300 прозаическогой	423 поэззию
135 Антономасия	309 метри-сческого	425 синатаксической
159 фукицию	313 стиховорения	427 settled
161 художественно	314 чередоваяя	427 easie
162 понятий	320 анлийского	432 resoluton
167 следующее	323 неограничены	433 аббревиатур
181 равития	324 протестанства	434 intreat
183 английским	325 писаталей	439 Counsil
184 кристаллизации	325 джентельменов	441 значених
184 соответ-ветственно	327 приобретаает	448 Радяньска школа
186 в аимоположение	328 Edinburg	
186 Небезинтересно	332 зачительной	
189 высказывания	333 эстетическими	
201 embarassed	345 анлиз	
204 настоящего	350 фиилософ	
207 индивидуальной	351 лигнвистической	
		(Итого 137 опечаток на 448 страницах, или по 1 опечатке на 3.3 стр)