



**Современный  
Гуманитарный  
Университет**

Дистанционное образование

---

Рабочий учебник

Фамилия, имя, отчество \_\_\_\_\_

Факультет \_\_\_\_\_

Номер контракта \_\_\_\_\_

**СТИЛИСТИКА СОВРЕМЕННОГО  
АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА**

ЮНИТА 1

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ СТИЛИСТИКИ.  
ЛЕКСИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА

**МОСКВА 1998**

Разработано Т.А.Шевченко

Одобрено Методическим  
советом СГУ

# **КУРС: СТИЛИСТИКА СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА**

Юнита 1. Общие вопросы стилистики. Лексическая стилистика

Юнита 2. Синтаксическая и фонетическая стилистика

Юнита 3. Функциональная стилистика

## **ЮНИТА 1**

Рассматриваются общие вопросы стилистики, ее понятийный аппарат.

*Для студентов Современного Гуманитарного Университета*

Юнита соответствуют профессиональной образовательной программе №1

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРОГРАММА КУРСА .....	4
ЛИТЕРАТУРА .....	5
НАУЧНЫЙ ОБЗОР .....	6
1. Общие вопросы .....	6
1.1. Предмет и задачи стилистики .....	6
1.2. Лингвостилистика и литературоведческая стилистика. Уровни анализа .....	9
1.3. Выразительные средства языка и стилистические приемы. Норма и отклонение от нормы .....	15
1.4. Теория образов .....	17
1.5. Тропы .....	20
1.6. Эпитет .....	26
1.7. Полуотмеченные структуры .....	29
1.8. Текстовая импликация .....	31
2. Лексическая стилистика .....	33
2.1. Слово и его значение .....	33
2.2. Денотативное и коннотативное значение. Эмоциональная, оценочная, экспрессивная и стилистическая составляющие коннотации .....	35
2.3. Совмещение эмоциональной, экспрессивной, оценочной и стилистической коннотаций .....	41
2.4. Семантическая структура слова и взаимодействие прямых и переносных значений как фактор стиля .....	45
2.5. Использование многозначности слова в сочетании с повтором .....	48
2.6. Синонимический и частичный повтор .....	48
ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ .....	51
ФАЙЛ МАТЕРИАЛОВ .....	55
ГЛОССАРИЙ *	

---

\* Глоссарий расположен в середине учебного пособия и предназначен для самостоятельного заучивания новых понятий.

## **ПРОГРАММА КУРСА**

Предмет, проблематика и основные понятия стилистики.

Выразительные средства языка и стилистические приемы.

Теория образов.

Структура образа.

Тропы, основные виды тропов.

Текстовая импликация.

Лексическая стилистика.

Виды значений слова и их взаимосвязь.

Денотация и коннотация.

Виды коннотации и их стилистическая значимость.

Семантическая структура слова как фактор стиля.

Стилистически маркированная и немаркированная лексика.

# **ЛИТЕРАТУРА**

## **Базовый учебник**

\* 1. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. М., 1990.

## **Дополнительная литература**

2. Ахманова. О стилистической дифференциации слов.//Сб. ст. по языкознанию. М.: МГУ, 1958.

\* 3. Гальперин И. Р. Stylistics. М., 1977.

4. Гальперин И. Р. О понятиях "стиль" и "стилистика"/Вопросы языкознания. 1973, №3.

5. Мороховский А. Н. и др. Стилистика английского языка. Киев, 1984.

6. Мезенин С. М. Образные средства языка. М., 1984.

7. Походия В. Н. Языковые средства выражения иронии. Киев, 1989.

8. Williams C. B. Style and Vocabulary. London, 1970.

9. Enkvist N., Spenser J., Gregory M. Linguistics and Style. London, 1966.

10. Ullmann S. Language and Style. New York, 1964.

---

Примечание. Знаком (\*) отмечены работы, на основе которых составлен научный обзор.

# 1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

## 1.1. Предмет и задачи стилистики

**Стилистикой** называется отрасль лингвистики, исследующая принципы и эффект выбора и **использования** лексических, грамматических, фонетических и языковых средств вообще для передачи мысли и эмоции в разных условиях общения.

**Стилистика языка** исследует, с одной стороны, специфику языковых подсистем, называемых функциональными стилями и подъязыками и характеризующихся своеобразием словаря, фразеологии и синтаксиса, и, с другой стороны,— экспрессивные, эмоциональные и оценочные свойства различных языковых средств. **Стилистика речи** изучает отдельные реальные тексты, рассматривая, каким образом они передают содержание, не только следуя нормам, известным грамматике и стилистике языка, но и на основе значащих отклонений от этих норм.

Для того, чтобы яснее представить себе предмет стилистики, заметим, что в разных ситуациях язык как средство общения используется по-разному. Сообщение об одном и том же факте действительности может принимать разные формы в зависимости от того, например, происходит ли общение в официальной, деловой или бытовой обстановке, от того, каковы социальная принадлежность собеседников и отношения между ними, от того, каково субъективное, эмоциональное отношение говорящего к предмету разговора, и от того, наконец, как он расценивает обстановку. Все эти прагматические факторы коммуникативной ситуации факультативны, т.е. в акте общения они необязательно проявляются все одновременно.

При толковании текста важно помнить, что **информация** в речи может быть двух видов:

- а) информация, не связанная с обстановкой акта коммуникации, а составляющая самый предмет сообщения;
- б) информация дополнительная, связанная с условиями и участниками акта коммуникации.

Рассматривая, соответственно, информацию, содержащуюся в сообщении на уровне слов, можно заметить, что слова, наряду с **денотативным значением**, указывающим на предмет речи, имеют еще **коннотативное значение (коннотации)**, которое складывается из эмоционального, экспрессивного, оценочного и функционально-

---

\* Жирным шрифтом выделены новые понятия, которые необходимо усвоить, знание этих понятий будет проверяться при тестировании.

стилистического компонентов. Так, например, слова girl, maiden, lass, lassie, chick, baby, young lady имеют одинаковое денотативное значение и могут называть одну и ту же девушку, но употребление того или иного слова из этого ряда будет определяться не только и не столько свойствами самой девушки, сколько отношением к ней говорящего и социальной ситуацией. Первое из этих слов girl стилистически нейтрально и является доминантой всего синонимического ряда, т.е. может заменить все остальные. Узуальных, закрепившихся в языке коннотаций оно не имеет. Все остальные слова этой группы имеют какую-нибудь коннотацию. Maiden — архаичное и поэтическое слово. Lass и особенно lassie имеют эмоциональную коннотацию: это ласковые слова, кроме того, они принадлежат диалекту. Богаты коннотациями и другие слова ряда. Chick и baby принадлежат сленгу, причем baby имеет положительную оценочную коннотацию, обозначая преимущественно хорошенькую девушку. Young lady нередко иронично. Как денотативные, так и коннотативные значения могут быть узуальными языковыми и окказиональными, т.е. зависеть от контекста. Коннотации как часть лексического значения не следует смешивать с ассоциациями, которые может вызывать в данной культуре обозначаемый предмет и которые называются **импликационными связями** или **импликационалом**. Обо всем этом будет подробно сказано в главе о лексической стилистике.

Указанное различие двух типов информации можно представить себе и в несколько ином плане, а именно исходя из **функций языка**. Первый вид информации связан с интеллектуально-коммуникативной функцией языка. Второй, т.е. дополнительная информация (ее также называют прагматической), — со всеми остальными функциями, а именно: с эмотивной функцией, т.е. с передачей чувств говорящего, с волюнтативной функцией, т.е. с волеизъявлением и побуждением адресата к желаемому действию, аппелятивной функцией, т.е. привлечением внимания слушателя, побуждением его к восприятию сообщения, с контактоустанавливающей функцией в ситуациях, когда целью высказывания является не передача сообщения, а только проявление внимания к присутствию другого лица (например, в формулах вежливости), и, наконец, с эстетической функцией, т.е. воздействием на эстетическое чувство. Разные авторы (К. Бюлер, Р. Якобсон и другие) предлагали разные классификации функций языка. Однако предложенная выше классификация оказывается достаточно полной для рассматриваемого в стилистике круга вопросов, и поэтому ею можно ограничиться<sup>1</sup>. В последнее десятилетие эти вопросы вошли в компетенцию **прагмалингвистики**. Интерес к изучению языка в

---

<sup>1</sup> Английские ученые М. Холлидей, Дж. Лич и другие различают три функции: концептуальную, текстовую и интерперсональную. См. Leech G. N., Short M. H. Style in Fiction. A linguistic introduction to English fictional prose. — L., 1981.

прагматической функции непрерывно растет, но не следует забывать, что прагмалингвистика находится в стадии становления, а функционирование языка как важнейшего средства общения всегда составляло основу языкознания.

Задачей стилистического описания и стилистического анализа текста является рассмотрение взаимодействия предметно-логического содержания сообщения, т.е. **информации первого рода**, с **информацией второго рода**, т.е. с проявлениями эмотивной, волюнтаривной, апеллятивной, контактоустанавливающей и эстетической функций языка, с выражением субъективного отношения говорящего к предмету высказывания, собеседнику и ситуации общения. Стилистическое описание требует рассмотрения текста во всем богатстве текстовых, языковых и экстралингвистических связей, изучения взаимодействия коннотативных и денотативных значений слов и конструкций, их связей и их роли в художественном целом.

Важно подчеркнуть, что, признавая возможность разграничить информацию первого и второго рода, денотативные и коннотативные значения, субъективное и объективное в сообщении, мы делаем это только для целей анализа, для удобства познания; в действительном же тексте они образуют единство, разные стороны одного целого, и ни о каком двойственном характере стиля, ни о каком делении на форму и содержание они не говорят.

Американский ученый М. Риффатер, пользуясь понятиями и терминологией современной теории связи и теории информации, дает обобщенную формулировку задач стилистики, определяя ее как науку, которая изучает те стороны высказывания, которые передают лицу, принимающему и декодирующему сообщение, образ мыслей лица, кодирующего сообщение<sup>1</sup>. Так возникает термин **стилистика декодирования**. Противопоставлению стилистики от автора (стилистика кодирования) и стилистики восприятия (стилистика декодирования) посвящен в дальнейшем специальный параграф. Нам предстоит неоднократно пользоваться теоретико-информационной трактовкой стилистических проблем. Здесь же необходимо указать, что, принимая предложенный М. Риффатером термин «стилистика декодирования», мы считаем его формулировку неполной. В действительности сообщение, заключенное в произведении искусства, передает декодирующему не только образ мыслей, но и чувства отправителя сообщения. Задача стилистики декодирования, представленной в этой книге, состоит в том, чтобы помочь развитию высокой культуры чтения на основе изучения кодов литературы и создания некоторого подобия алгоритмов декодирования для разных уровней языка. Язык художественного

<sup>1</sup> Riffaterre M. The Stylistic Function.— Proceedings of the 9th Intern. Congr. of Linguistics/Ed. by Lunt.— Cambr. Mas., 1964. — P. 316.



произведения образует целую систему кодов, важнейшим из которых является тот национальный язык, на котором написано произведение. Материал для описания этих кодов уже в значительной степени подготовлен в рамках стилистики языка и литературоведческой стилистики.

## 1.2. Лингвостилистика и литературоведческая стилистика. Уровни анализа

Стилистику принято подразделять на **лингвостилистику** и **литературоведческую стилистику**, причем существуют разные варианты их объединения и первая может служить базой для второй. При разработке стилистики восприятия необходимы и та и другая. Они становятся двумя аспектами одной проблемы, и надо уметь не только видеть различие, но и единство между ними.

**Лингвостилистика**, основы которой были заложены Ш. Балли<sup>1</sup>, сравнивает общенациональную норму с особыми, характерными для разных сфер общения подсистемами, называемыми **функциональными стилями** и диалектами (лингвостилистика в этом узком смысле называется **функциональной стилистикой**) и изучает элементы языка с точки зрения их способности выражать и вызывать эмоции, дополнительные ассоциации и оценку.

Интенсивно развивающейся отраслью стилистики является **сопоставительная стилистика**, параллельно рассматривающая стилистические возможности двух и более языков. Поскольку сопоставительная стилистика неразрывно связана с художественным переводом, она, так же как стилистика восприятия, не может быть изолирована от стилистики литературоведческой<sup>2</sup>.

**Литературоведческая стилистика** изучает совокупность средств художественной выразительности, характерных для литературного произведения, автора, литературного направления или целой эпохи, и факторы, от которых зависит художественная выразительность. Существует немало работ советских и зарубежных литературоведов по стилистической системе и языку Шекспира, Спенсера, Мильтона, Байрона, Китса и других. Поскольку значительная часть стилистических анализов посвящена разбору художественных текстов, то этой своей частью стилистика входит в поэтику и теорию

---

<sup>1</sup> Балли Ш. Французская стилистика. Пер. с франц. К. А. Долинина. — М., 1961.

<sup>2</sup> См.: Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. — М., 1971; Комиссаров В. Н. Слово о переводе. — М., 1973; Vinay J. P. et Darbeinct J. Stylistique comparée du français et de l'anglais. — London & Paris, 1961; Malblanc A. Stylistique comparée du français et de l'allemand. — Stuttgart, 1961.

литературы. **Поэтикой** называется наука о строении литературных произведений и о системе используемых в них эстетических средств<sup>1</sup>. Существует и более узкое понимание поэтики как науки, исследующей поэтический язык. В этом случае не стилистика является частью поэтики, а напротив, поэтика есть часть стилистики, которая занимается спецификой использования языка в разных сферах общения, в том числе спецификой языка ученых сочинений, газеты, рекламы и т.д. Много труда положили литературоведы на исследование таких проблем поэтического языка, как отношение писателей к родному языку, сближение поэтической речи с живой народной речью, эстетические взгляды писателей, традиция и новаторство в языке писателей, проблема образности, языковой образ автора-повествователя, способы передачи речи персонажей и т.д.

Подразделение на лингвистику и литературоведческую стилистику частично, но не полностью, совпадает с другим важным подразделением, а именно с делением на стилистику языка и стилистику речи, о котором уже говорилось выше. Стилистика речи рассматривает не только художественные, но и вообще любые речевые произведения. Соотношение стилистики языка и стилистики речи является одной из основных проблем известной книги по стилистике под редакцией О.С. Ахмановой. Важнейшее различие между этими двумя типами стилистики состоит в том, что лингвистика исследует выразительные возможности языка, а литературоведческая стилистика — особенности использования этих возможностей тем или иным автором, направлением или жанром.

Литературоведческая стилистика, изучая языковые и другие средства литературно-художественного изображения действительности, является, как и поэтика, разделом теории литературы и занимает важное место в истории литературы.

Художественная литература изучается не только стилистикой, но и, прежде всего, историей и теорией литературы, а также эстетикой, психологией и другими науками. Каждая из них имеет свои специфические задачи, свой подход, свой метод рассмотрения, но каждая использует или, во всяком случае, должна использовать результаты, полученные остальными. Осмысление художественного произведения с помощью трех родственных гуманитарных дисциплин: литературоведения, истории и языкознания — позволяет вскрыть общественно-исторические и общественно-идеологические основы индивидуальных стилистических особенностей.

---

<sup>1</sup> См.: Виноградов В. В. Поэтика и ее отношение к лингвистике и теории литературы // Вopr. языкознания.—№ 5.— 1962; Иванов В. В. Статья «Поэтика» // Краткая литературная энциклопедия — Т. 5.— М., 1968; Жирмунский В. М. Теория стиха. —Л., 1975; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.—М., 1977.

Описывая язык и стиль художественного произведения, стилистика опирается на изучение общественной жизни в период написания произведения, страны, в которой оно создано, культуры и языка эпохи. Задача литературоведческой стилистики — глубокое проникновение в творческий метод автора и в своеобразие его индивидуального мастерства<sup>1</sup>. При этом стилистический анализ и последующий стилистический синтез не должны сводиться к историческим, генетическим и другим возможным комментариям. Комментирование необходимо, но оно не заменяет изучения самого произведения как идейно-художественного целого<sup>2</sup>.

Разные авторы предлагают разные способы подразделения лингвистистики и литературоведческой стилистики. Для целей данного курса представляется целесообразным подразделение, принятое в лингвистике, а именно: подразделение по уровням на лексическую, грамматическую и фонетическую стилистику.

Это, так сказать, горизонтальное сечение надо дополнить некоторыми общими проблемами: описанием функциональных стилей, теорией образов, теорией контекста и контекстуальных приемов выдвижения, рассмотрением проблемы нормы и отклонений от нее и некоторыми другими.

Подразделение по уровням оправдано потому, что язык, будучи важнейшим средством общения, представляет собой сложную знаковую систему, в которой при ее изучении выделяется несколько подсистем, уровней, или ярусов, каждый из которых имеет свою основную единицу, свою специфику, свои категории. Уровни взаимосвязаны и отдельно друг от друга функционировать не могут. Между единицами одного уровня существуют дистрибутивные отношения и кодовые правила, определяющие их сочетаемость. Между единицами смежных уровней отношения оказываются интегративными: единицы каждого низшего уровня служат как бы кирпичиками, из которых по определенным правилам строятся единицы следующего. В лингвистике не существует единства в отношении классификации номенклатуры и числа уровней, но само деление по уровням возражений не вызывает, и в стилистике сохраняется наиболее широко распространенное подразделение.

Лексическому уровню соответствует **лексическая стилистика**. Она изучает стилистические функции лексики и рассматривает взаимодействие прямых и переносных значений. Лексическая стилистика, как литературоведческая, так и лингвистическая, изучает разные составляющие контекстуальных значений слов, и в особенности

---

<sup>1</sup> См. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. — М., 1959 — С. 171. См. также: Robinson P. Using English. — Oxford, 1983.

<sup>2</sup> См. Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе — М.-Л., 1966. — С.99.

их экспрессивный, эмоциональный и оценочный потенциал и их отнесенность к разным функционально-стилистическим пластам. Диалектные слова, термины, слова сленга, разговорные слова и выражения, неологизмы, архаизмы, иностранные слова и т.д. изучаются с точки зрения их взаимодействия с разными условиями контекста. В стилистике находит применение не только описательная синхронная лексикология, но и историческая лексикология, особенно в связи с тем, что некоторые авторы возрождают старые значения слов, и тогда этимологические сведения могут способствовать более полному раскрытию экспрессивности текста. Лексическая стилистика может также изучать экспрессивный потенциал некоторых словообразовательных моделей, некоторых типов сокращений, моделей словосложения и т.д. Каждый раздел лексикологии может дать очень полезные для стилистики сведения. Важную роль в стилистическом анализе играет разбор фразеологических единиц и пословиц.

**Грамматическая стилистика** подразделяется на морфологическую и синтаксическую. **Морфологическая стилистика** рассматривает стилистические возможности различных грамматических категорий, присущих тем или иным частям речи. Здесь рассматриваются, например, стилистические возможности категории числа, противопоставлений в системе местоимений, именной и глагольной стили речи, связи художественного и грамматического времени и т.д. Для английского языка этот раздел только начинает разрабатываться. **Синтаксическая стилистика** исследует экспрессивные возможности порядка слов, типов предложения, типов синтаксической связи. Эта область имеет вековые традиции и богатую литературу. Важное место здесь занимают так называемые фигуры речи — синтаксические, стилистические или риторические фигуры, т.е. особые синтаксические построения, придающие речи добавочную выразительность. К синтаксической стилистике относятся также исследования структуры и свойств абзаца и рассмотрение других структур, размеры которых превышают размеры предложения. Как в лингвистической, так и в литературоведческой стилистике много внимания уделяется разным формам передачи речи повествователя и персонажей: диалог, несобственно-прямая речь, поток сознания и другие вопросы, лежащие на границе стилистики и теории текста, рассматриваются во многих работах.

**Фоностилика**, или фонетическая стилистика, включает все явления звуковой организации стихов и прозы: ритм, аллитерацию, звукоподражание, рифму, ассонансы и т.п. — в связи с проблемой содержательности звуковой формы, т.е. наличия стилистической функции.

Сюда же относится рассмотрение нестандартного произношения с

комическим или сатирическим эффектом для показа социального неравенства или для создания местного колорита<sup>1</sup>.

Художественные закономерности звуковой формы стиха изучаются очень давно, по ним существует богатейшая литература и множество различных теорий. В курсах стилистики обычно даются краткие данные о стиховедении, главным образом по разделу эвфонии (благозвучия) и метрики; в дальнейшем мы их также коснемся, но не как автономных систем, а в плане выявления содержания текста.

Мы не можем обрвать толкование произведения на чисто лингвистических уровнях. Необходимо учесть и те уровни, которые изучаются литературоведением.

События, идеи, характеры, пейзажи и другие составные части литературного произведения выражаются в словах и предложениях и иначе как словами выражены быть не могут. Для сопоставления языковой подсистемы, представленной разбираемым литературным произведением, с общим языковым узусом периода, в котором это произведение написано, стилисту необходима серьезная лингвистическая подготовка. Анализировать литературный текст можно только с учетом его лингвистической основы и вместе с тем как произведение искусства, не смешивая с фактами действительности, которые в тексте представлены. Поскольку мысли и чувства автора кодируются при помощи языка, то, естественно, и при декодировании надо опираться прежде всего на факты языка. Американские специалисты по теории литературы Р. Уэллек и А. Уоррен, образно поясняя эту мысль, пишут: «Язык является материалом писателя в самом буквальном смысле слова. Каждое литературное произведение является, так сказать, выборкой из данного языка совершенно так же, как мраморная скульптура может рассматриваться как глыба мрамора, от которой отколоты некоторые куски»<sup>2</sup>.

Академик Л. В. Щерба писал, что целью толкования художественных произведений «является показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений. Что лингвисты должны уметь приводить к сознанию все эти средства, в этом не может быть никакого сомнения. Но это должны уметь делать и литературоведы, так как не могут же они довольствоваться интуицией и рассуждать об идеях, которые они, может быть, неправильно вычитали из текста»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Фонологическую интерпретацию различия в произношении, обусловленного сословным, профессиональным и культурным членением общества, дал Н. С. Трубецкой. См.: Трубецкой Н. С. Основы фонологии. – М., 1960 – С. 28–29.

<sup>2</sup> Weliek R., Warren A. Theory of Literature. — NY, 1962. — P.177.

<sup>3</sup> Щерба Л.В. Опыт лингвистического толкования стихотворения «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом. / В кн.: Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку — М., 1957.— С.7.

Лингвостилистический анализ литературы выявляет взаимодействие и единство содержания и выражающих его языковых средств. Другими словами, создание высокой культуры чтения требует толкования, объединяющего черты лингвостилистики и литературоведческой стилистики.

Это требует расширенного понимания термина **уровень**. В таком расширительном смысле уровень есть иерархическая ступень в организации формы и содержания текста.

При таком подходе литературное произведение может рассматриваться на следующих уровнях, перечисленных ниже таким образом, что каждый предыдущий оказывается содержанием последующего, а каждый последующий — формой для предыдущего.

1. Идеино-тематическое содержание литературного произведения — весь комплекс философских, нравственных, социальных, политических, психологических и других проблем и жизненных фактов и событий, которые изображает художник, а также тех эмоций, которые эти факты и идеи в нем вызывают.

2. Композиция и система образов, в которых это содержание раскрывается: фабула, характеры, обстановка. Выражение «раскрывается» привычно, но неточно. В действительности на этом уровне происходит компрессия полученной от жизни информации.

3. Лексическое и грамматическое выражение системы образов — речевые изобразительные и выразительные средства. На этом уровне происходит дальнейшая компрессия информации и ее кодирование.

4. Звучание текста и его графическое изображение, т. е. следующий уровень кодирования.

Приведенный порядок уровней соответствует подходу от автора, читатель идет обратным путем. Он мысленно переводит графические знаки в звуковую речь, далее в слова, оформленные грамматически, затем в образы, чувства и мысли и подходит к строю идей произведения и к их оценке с позиций своего времени и своего мироощущения.

Третий и четвертый уровни требуют для своего изучения научно-лингвистической базы. Эта база должна быть специализированной: особенно важное место в ней занимают лексикология и синтаксис. Морфология, фонетика, этимология, диалектология также могут оказаться необходимыми. Язык текста сравнивается с нормой языка, различными функциональными стилями, диалектами и другими подсистемами языка. Стилистическую функцию языкового элемента в тексте можно установить только зная, в чем его отличие или совпадение с языковой нормой. Это — дело лингвистической стилистики.

Необходимо подчеркнуть, что в тексте все уровни существуют в единстве. Между уровнями, рассматриваемыми лингвистикой и теорией и историей литературы, для читателя пропасти быть не может. Уровни

тесно взаимосвязаны и для лингвистики, поскольку современная наша лингвистика исходит из признания общественной природы языка и диалектической связи между его внешней обусловленностью и внутренней структурой. И лингвостилистика и литературоведческая стилистика рассматривают языковые элементы на фоне их окружения, но для лингвостилистики упор делается на парадигматическом окружении и роли данного элемента в системе языка, а для литературоведческой — на синтагматическом окружении и роли элемента в структуре данного текста.

Стилистическая теория направлена на толкование текста и имеет свои задачи, свои особые проблемы, синтезирующие задачи и проблемы как лингвистической, так и литературоведческой стилистики и непосредственно вытекающие из цитированных выше слов Л. В. Щербы.

В дальнейшем изложении нам предстоит учитывать оба типа отношений.

### **1.3. Выразительные средства языка и стилистические приемы. Норма и отклонение от нормы**

Многие понятия и термины стилистики заимствованы из риторики и мало изменились на протяжении веков. И все же мнения о предмете, содержании и задачах стилистики, как справедливо замечает Ю.М. Скребнев, крайне разнообразны и во многих случаях оказываются несовместимыми. Объясняется это отчасти многообразием связей стилистики с другими частями филологии и различием ее возможных применений, а также некоторой инерцией, т.е. живучестью устарелых представлений.

Анализ языка художественных произведений издавна осуществлялся и до сих пор еще иногда осуществляется с подразделением стилистических средств на изобразительные и выразительные.

**Изобразительными средствами** языка при этом называют все виды образного употребления слов, словосочетаний и фонем, объединяя все виды переносных наименований общим термином “тропы”. Изобразительные средства служат описанию и являются по преимуществу лексическими. Сюда входят такие типы переносного употребления слов и выражений, как метафора, метонимия, гипербола, литота, ирония, перифраз и т.д.

**Выразительные средства**, или **фигуры речи**, не создают образов, а повышают выразительность речи и усиливают ее эмоциональность при помощи особых синтаксических построений: инверсия, риторический вопрос, параллельные конструкции, контраст и т.д.

На современном этапе развития стилистики эти термины сохраняются, но достигнутый лингвистикой уровень позволяет дать им новое истолкование. Прежде всего многие исследователи отмечают, что изобразительные средства можно характеризовать как парадигматические, поскольку они основаны на ассоциации выбранных автором слов и выражений с другими близкими им по значению и потому потенциально возможными, но не представленными в тексте словами, по отношению к которым им отдано предпочтение.

Выразительные средства являются не парадигматическими, а синтагматическими, так как они основаны на линейном расположении частей и эффект их зависит именно от расположения.

Деление стилистических средств на выразительные и изобразительные условно, поскольку изобразительные средства, т. е. тропы, выполняют также экспрессивную функцию, а выразительные синтаксические средства могут участвовать в создании образности, в изображении.

Помимо деления на изобразительные и выразительные средства языка, довольно широкое распространение имеет деление на выразительные средства языка и стилистические приемы с делением средств языка на нейтральные, выразительные и собственно стилистические, которые названы приемами. Под **стилистическим приемом** И.Р.Гальперин понимает намеренное и сознательное усиление какой-либо типической структурной и/или семантической черты языковой единицы (нейтральной или экспрессивной), достигшее обобщения и типизации и ставшее таким образом порождающей моделью<sup>1</sup>. При таком подходе основным дифференциальным признаком становится намеренность или целенаправленность употребления того или иного элемента, противопоставляемая его существованию в системе языка. Для стилистики декодирования как стилистики интерпретации, а не порождения текста такое понимание не подходит, поскольку у читателя нет данных для того, чтобы определить, намеренно или ненамеренно (интуитивно) употреблен тот или иной троп. Ему важно не проникнуть в творческую лабораторию писателя, хотя это и очень интересно, а воспринять эмоционально-эстетическую художественную информацию, заметить возникновение новых контекстуальных значений, порождаемых взаимообусловленностью элементов художественного целого. Думал ли Байрон, что пользуется развернутой метафорой, оксюмороном, антитезой, аллитерацией и метафорой, когда писал:

Society is now a polished horde,  
Form'd of two mighty tribes, the Bores and Bored.  
(G. Byron. *Don Juan*, C. XIII)

---

<sup>1</sup> Galperin I. R. Stylistics.— М., 1977. Р. 29—30.



И как мы можем на этом основании установить, что здесь прием, а что — выразительное средство? Вместе с тем нельзя не признать, что и в слове «прием» и в слове «средство» есть семантический компонент целенаправленности, отсутствующий, например, в термине «троп» (греч. *τροπος* в основном значении поворот, в переносном — оборот, образ). Поэтому в дальнейшем мы будем пользоваться термином «прием» только условно, имея в виду типизированность того или иного поэтического оборота, а не его целенаправленность.

## 1.4. Теория образов

Образная природа искусства может рассматриваться как сигнально-информационная, причем его воздействие на формирование личности, его социально-воспитательная роль несоизмеримы с его собственной энергией. Самое важное свойство образа состоит в «отражении мира в процессе практического его созидания»<sup>1</sup>, т.е. образ есть некоторая модель действительности, восстанавливающая полученную из действительности информацию в новой сущности. Верность отражения гарантируется принципом обратной связи. Возникая как отражение жизни, образ и развивается в соответствии с ее реальными свойствами. Отражая мир и материализуясь в тексте, образ отделяется от художника и сам становится фактом реальной действительности. Поскольку образ не обладает обособленным от формы содержанием, то, если он не соответствует фактам жизни, это сразу же становится заметным, и художник корректирует его в соответствии с объективной реальностью.

Психологическая действенность образа в искусстве основана на том, что образ воспроизводит в сознании прошлые ощущения и восприятия, конкретизирует информацию, получаемую от художественного произведения, привлекая воспоминания о чувственно-зрительных, слуховых, тактильных, температурных и других ощущениях, полученных из опыта и связанных с психическими переживаниями. Все это делает читательское восприятие литературного произведения живым и конкретным, а получение художественной информации становится при этом активным процессом. Напомним в этой связи, что психологи понимают под образом психическое воспроизведение, т. е. память прошлых ощущений и восприятий, притом необязательно зрительных.

То, что образ возникает в процессе отражения и воссоздания мира, является основным его свойством (недаром М. Е. Салтыков-Щедрин назвал литературу «сокращенной вселенной»). Из этого основного свойства вытекают все остальные, и особенно важнейшие его свойства — конкретность и эмоциональность.

---

<sup>1</sup> Теория литературы.—Т. 1.—М., 1962.

Образы создают возможность передать читателю то особое видение мира, которое заключено в тексте и присуще лирическому герою, автору или его персонажу и характеризует их. Образам принадлежит поэтому ключевая позиция в разработке идей и тем произведения, и при интерпретации текста они рассматриваются как важнейшие элементы в структуре целого<sup>1</sup>. Тропы являются частным случаем языкового воплощения образности.

Яркий образ основан на использовании сходства между двумя далекими друг от друга предметами. Предметы должны быть достаточно далекими, чтобы сопоставление их было неожиданным, обращало на себя внимание и чтобы черты различия оттеняли сходство. Сопоставление одного цветка с другим может служить пояснением к его описанию, но образности не создает. Сопоставление цветка с солнцем, или солнца с цветком, или ветра с чертополохом, как в приводимом ниже примере, выразительно характеризует форму цветка или колючесть ветра и чертополоха (*thistly wind*) и сердитую ирландскую погоду:

It was six o'clock on a winter's evening. Thin, dingy rain spat and drizzled past the lighted street lamps. The pavements shone long and yellow. In squeaking galoshes, with makintosh collars up and bowlers and trilbies weeping, youngish men from the offices bundled home against the thistly wind.

(D. Thomas. *The Followers*)

Пример интересен также тем, что иллюстрирует узуальную языковую образность и образность окказиональную, возникшую в данном тексте. Слова *bundle* и *thistly* при исходных значениях *узел* и *чертополох* употреблены здесь в метафорических, отмеченных словарями значениях *отправляться* и *колючий*. Поддержанные необычными окказиональными метафорами *spit* — плеваться (о дожде) и *weep* — плакать (о шляпах), они участвуют в образном конкретном описании обстановки действия.

При рассмотрении структуры образа различают:

1. Обозначаемое (*the tenor*) — то, о чем идет речь.
2. Обозначающее (*the vehicle*) — то, с чем сравнивается обозначаемое.
3. Основание сравнения (*the ground*) — общая черта

---

<sup>1</sup> Многие представители стилистики «от автора» считают выяснение писательского восприятия мира, его «мирообраза», основной целью стилистического анализа. В этом отношении представляет интерес концепция Я. О. Зунделовича. Для раскрытия «мирообраза» писателя он рекомендует выбрать образную деталь, которая позволяет затем перейти к более обобщенному образу (например: жизнь — «праздник, который всегда с тобой»), а обобщенный образ вновь проверить на деталях. См. посвященный памяти Я. О. Зунделовича сборник «Проблемы поэтики» (Ташкент, 1968).

сравниваемых понятий.

4. Отношение между первым и вторым.

5. Техника сравнения как тип тропа.

6. Грамматические и лексические особенности сравнения.

Степень эксплицитности словесного образа может быть различной. В случаях сравнения могут быть выражены четыре элемента: обозначающее (1), обозначаемое (2), основание сравнения (3) и отношение между первым и вторым (4). Например: The old woman (2) is sly (3) like (4) a fox (1).

Квантование создает сравнения, в которых основание опущено: The old woman (2) is like (4) a fox (1).

Три части сопоставления могут быть выражены также в эпитете: A fox (1 и 4) woman (2). Здесь отношение между первым и вторым эксплицитно передано суффиксом -у, который образует прилагательное от основ существительных со значением *имеющий качество того, что обозначено основой*.

Дальнейшее сокращение компонентов образа представлено словесной метафорой, которая может быть двучленной, тогда эксплицитно выражены обозначающее и обозначаемое: The old woman (2) is a fox (1). Наибольшая компрессия представлена одночленной метафорой, когда человека просто называют лисой: The old fox deceived us. Здесь выражено только обозначающее, но пример нетрудно деквантовать, т. е. восполнить опущенное: The old woman is sly like a fox and deceived us.

Границы и структура образа могут быть различны: образ может передаваться одним словом, словосочетанием, предложением, сверхфразовым единством, может занимать целую главу или, как в "Кентавре" Дж. Апдайка, охватывать композицию целого романа.

Чтобы образ нес читателю определенную информацию, в процесс восприятия должен включаться достаточный эстетический и социальный опыт читателя. Система образов каждой эпохи представляет собой некоторый код, знание которого необходимо для восприятия сообщения.

Разные авторы и даже целые литературные направления имеют свои характерные источники, из которых они особенно охотно черпают материал для образов. Излюбленными образами восточной поэзии являются, например, соловей, роза, луна. Источниками образов могут быть природа, искусство, война, бытовые предметы, сказки и мифы, наука и многое другое.

В заключение этого раздела об основных положениях теории образов применительно к толкованию художественного текста интересно сопоставить знаковую природу слова и образа, отметив то общее, что заслуживает внимания в их контекстуальном функционировании. Значение образа осуществляется в неразрывной

связи со свойствами выражающего его слова или слов. Под **контекстуальным лексическим значением слова** понимается реализация в речи понятия, или выражение эмоции, или указание на предмет реальной действительности средствами определенной языковой системы. Лингвистическая сложность контекстуального значения зависит, среди прочих причин, от объединения в нем денотативного и коннотативного значений. Последнее факультативно и может включать эмоциональную, оценочную, экспрессивную и функционально-стилистическую коннотации. Коннотации могут в одном слове встретиться все вместе или в различных сочетаниях, могут быть узуальными и окказиональными.

Основу всех перечисленных выше функций образа и особенностей его структуры составляет его знаковая природа. Образ, подобно слову, может сегментироваться на означающее и означаемое, подобно слову, может иметь денотативное и коннотативное значение. Подобно слову, образ реализует свое значение в контексте. В отличие от слова, где коннотации факультативны и могут встречаться в любых комбинациях, образ всегда отличается экспрессивностью, а часто и эмоциональностью и оценочностью.

## 1.5. Тропы

Взаимодействие значений слов при создании художественных образов издавна изучается в стилистике под общим названием **тропы**.

Тропами, следовательно, называются лексические изобразительно-выразительные средства, в которых слово или словосочетание употребляется в преобразованном значении.

Как изобразительно-выразительные средства языка тропы привлекали к себе внимание со времен классической древности и были детально описаны в риторике, поэтике и других гуманитарных науках<sup>1</sup>. Издавна разработана их довольно детальная классификация или, вернее, детальные классификации.

Суть тропов состоит в сопоставлении понятия, представленного в традиционном употреблении лексической единицы, и понятия, передаваемого этой же единицей в художественной речи при выполнении специальной стилистической функции. Тропы играют важную, хотя и вспомогательную роль в толковании и интерпретации текста, но, разумеется, стилистический анализ должен приводить к синтезу текста и никак не может быть сведен только к распознаванию тропов.

---

<sup>1</sup> См.: Guiraud P. La Stylistique— Paris, 1961.

Большое многообразие тропов и их функций вызвало к жизни и множество их классификаций. Мы ограничимся лишь кратким общим обзором самих тропов, покажем, как они применяются в сонетах Шекспира, и будем в дальнейшем возвращаться к этим терминам, когда надо будет показать характер отношения обозначающего и обозначаемого в том или ином конкретном случае. Важнейшими тропами являются метафора, метонимия, синекдоха, ирония, гипербола, литота и олицетворение. Несколько особняком стоят аллегория и перифраз, которые строятся как развернутая метафора или метонимия.

**Метафора** обычно определяется как скрытое сравнение, осуществляемое путем применения названия одного предмета к другому и выявляющее таким образом какую-нибудь важную черту второго.

O, never say that I was false of heart,  
Though absence seemed my flame to qualify.

(W. Shakespeare. *Sonnet CIX*)

Слово flame употреблено метафорически, оно обозначает любовь и подчеркивает ее пылкость, страстность. Такая, выраженная одним образом метафора называется простой. Простая метафора необязательно однословна: the eye of heaven как название солнца — тоже простая метафора: Sometime too hot the eye of heaven shines (W. Shakespeare. *Sonnet XVIII*)

Развернутая, или расширенная, метафора состоит из нескольких метафорически употребленных слов, создающих единый образ, т. е. из ряда взаимосвязанных и дополняющих друг друга простых метафор, усиливающих мотивированность образа путем повторного соединения все тех же двух планов и параллельного их функционирования:

Lord of my love, to whom in vassalage  
Thy merit hath my duty strongly knit,  
To thee I send this written embassy,  
To witness duty, not to show my wit.

(W. Shakespeare. *Sonnet XXVI*)

Сопоставление с рыцарскими идеалами преданности и долга по отношению к сюзерену, основанными на его доблести и заслугах, раскрывает любовь как долг преданности любимому и привязанности к нему, как дань его достоинствам. Два эти плана — долг любящего и долг вассала — связываются словами: lord of my love, vassalage, duty, embassy, что создает двуплановую и вместе с тем единую поэтическую структуру.

Другой пример развернутой метафоры:

I love not less, though less the show appear:  
That love is merchandised whose rich esteeming  
The owner's tongue doth publish everywhere.

(W. Shakespeare. *Sonnet CII*)

Образность в этом примере имеет резко отрицательную оценочную коннотацию и передает презрение к тем, кто повсюду говорит о своей любви.

Основными составляющими поэтической метафоры, по Р. Уэллеку, являются аналогия, двойное видение, чувственный образ, наделение человеческими чувствами. Все четыре компонента сочетаются в разных пропорциях. Аналогию не следует понимать слишком буквально, так как поэтическая метафора одновременно подсказывает и различие между двумя планами.

Выше уже говорилось об одночленной и двучленной метафорах.

Метафора, основанная на преувеличении, называется гиперболической:

All days are nights to see till I see thee,  
And nights bright days when dreams do show thee me.

(W. Shakespeare. *Sonnet XLIII*)

Уподобление дней, когда поэт не видит любимую, темным ночам — поэтическое преувеличение, показывающее, как он тоскует в разлуке.

**Гиперболой** называется заведомое преувеличение, повышающее экспрессивность высказывания и сообщающее ему эмфатичность. Нарочитое преуменьшение называется **литотой** и выражается отрицанием противоположного: not bad = very good. Нарочитое преуменьшение может принять форму обратной гиперболы (we inched our way along the road) или подчеркнутой умеренности выражения (rather fine = very fine).

Традиционными метафорами называют метафоры, общепринятые в какой-либо период или в каком-либо литературном направлении. Так, английские поэты, описывая внешность красавиц, широко пользовались такими традиционными, постоянными метафорическими эпитетами, как pearly teeth, coral lips, ivory neck, hair of golden wire.

Этому-то трафарету, разоблачая его фальшь, и противопоставляет Шекспир описание своей возлюбленной в ряде отрицательных сравнений:

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...

(W. Shakespeare. *Sonnet CXXX*)

Как образ, так и метафора или сравнение, т.е. частные случаи

выражения образности, возможны на разных уровнях, о чем уже вскользь упоминалось выше. Особый интерес представляет **композиционная метафора**, т.е. метафора, реализующаяся на уровне текста. Такой композиционный троп, охватывающий весь текст, можно увидеть в сонете CXLIII, где поэт жалуется, что чувствует себя похожим на ребенка, который плачет потому, что поглощенная домашними заботами мать не обращает на него внимания.

Композиционная и сюжетная метафора может распространяться на целый роман. В качестве примера композиционной метафоры можно привести немало произведений современной литературы, в которых темой является современная жизнь, а образность создается за счет со- и противопоставления ее с мифологическими сюжетами. Назовем роман Дж. Джойса «Улисс», роман Дж. Апдайка «Кентавр» и пьесу Ю. О'Нила «Траур идет Электре». В романе Дж. Апдайка миф о кентавре Хироне используется для изображения жизни провинциального американского учителя Колдуэлла. Параллель с кентавром поднимает образ скромного школьного учителя до символа человечности, доброты и благородства. В этом же романе можно показать и реализацию метафоры на уровне характера героя и персонажей. Тогда, по предложению В. К. Тарасовой, можно проследить следующую структуру: человек — это тема метафоры, кентавр — образ метафоры (т.е. обозначающее). Реальный и мифологический планы произведения — это две части метафоры. Наконец, основанием образа служат черты, присущие как учителю Колдуэллу, так и кентавру Хирону: безграничная доброта и готовность к самопожертвованию. Богатый внутренний мир Колдуэлла заставляет его видеть и в прозаическом реальном окружении нечто возвышенное и поэтичное<sup>1</sup>.

В отличие от метафоры, основанной на ассоциации по сходству, **метонимия** — троп, основанный на ассоциации по смежности. Она состоит в том, что вместо названия одного предмета употребляется название другого, связанного с первым постоянной внутренней или внешней связью. Эта связь может быть между предметом и материалом, из которого он сделан; между местом и людьми, которые в нем находятся; между процессом и его результатом; между действием и инструментом и т.д.

В сонетах Шекспира большое место занимает метонимическая связь между чувством и действительным или предполагаемым его органом, между органами и человеком, которому они принадлежат. Eye, ear, heart, brain постоянно встречаются с метонимическим значением:

In faith, I do not love thee with mine eyes,

---

<sup>1</sup> См.: Тарасова В. К. Указ. соч. — С. 116.

For they in thee a thousand errors note;  
But 'tis my heart that loves what they despise,  
Who in despite of view is pleased to dote;  
Nor are mine ears with thy tongue's tune delighted,  
Nor tender feeling, to base touches prone,  
Nor taste, nor smell, desire to be invited  
To any sensual feast with thee alone...

(W. Shakespeare. *Sonnet CXLI*)

Разумеется, метонимия не единственный троп в этом сонете, но тем не менее роль ее довольно значительна. Она делает конкретным и образным утверждение о том, что поэт любит смуглую женщину не за ее красоту и не за звуки ее голоса, и одновременно раскрывает противоречивость любви.

Разновидность метонимии, состоящая в замене одного названия другим по признаку партитивного количественного отношения между ними, называется **синекдочой**. Например, название целого заменяется названием его части, общее — названием частного, множественное число — единственным и наоборот. Таким распространенным в поэзии типом синекдохи является употребление слов *ear* и *eye* в единственном числе. *Since I left you, mine eye is in my mind* (W. Shakespeare. *Sonnet CXIII*). *For there can live no hatred in thine eye* (W. Shakespeare. *Sonnet XCIII*).

Существуют и другие виды метонимии. Общим термином **автономасия**, например, называется особое использование собственных имен: переход собственных имен в нарицательные (Дон-Жуан), или превращение слова, раскрывающего суть характера, в собственное имя персонажа, как в комедиях Р. Шеридана, или замена собственного имени названием связанного с данным лицом события или предмета. Этот краткий перечень далеко не исчерпывает ни всех типов автономасии, ни всей сложной проблематики выразительных имен персонажей<sup>1</sup>.

Выражение насмешки путем употребления слова в значении, прямо противоположном его основному значению, и с прямо противоположными коннотациями, притворное восхваление, за которым в действительности стоит порицание, называется **иронией**. Противоположность коннотации состоит в перемене оценочного компонента с положительного на отрицательный, ласковой эмоции на издевку в употреблении слов с поэтической окраской по отношению к предметам тривиальным и пошлым, чтобы показать их ничтожество.

**Олицетворением** называется троп, который состоит в

---

<sup>1</sup> См.: Зайцева К. Б. Английская антропонимия и ее стилистическое использование.— Одесса, 1979; Шеремет Л. Г. Стилистический потенциал антропонимов в современном английском художественном тексте.— В кн.: Текст как объект комплексного анализа в вузе. — Л. 1984.



перенесении свойств человека на отвлеченные понятия и неодушевленные предметы, что проявляется в валентности, характерной для существительных — названий лица. Это значит, что слова, так употребленные, могут заменяться местоимениями he и she, употребляться в форме притяжательного падежа и сочетаться с глаголами речи, мышления, желания и другими обозначениями действий и состояний, свойственных людям. Иногда олицетворение маркируется заглавной буквой. В сонетах Шекспира особенно часто встречается олицетворение Time, поскольку это понятие играет большую роль в его философии: this bloody tyrant Time (XVI); devouring Time do thy worst, old Time (XIX).

Наиболее полно идеи Шекспира, связанные с этим понятием, выражены в следующем сонете:

Like as the waves make towards the pebbled shore,  
So do our minutes hasten to their end;  
Each changing place with that which goes before,  
In sequent toil all forwards do contend.  
Nativity, once in the main of light,  
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,  
Crooked eclipses 'gainst his glory fight,  
And Time that gave doth now his gift confound.  
Time doth transfix the flourish set on youth  
And delves the parallels in beauty's brow,  
Feeds on the rarities of nature's truth,  
And nothing stands but for his scythe to mow:  
And yet to times in hope my verse shall stand,  
Praising thy worth, despite his cruel hand.

(W. Shakespeare. *Sonnet LX*)

В сонете представлены олицетворения, развернутые в разной степени. Глаголы hasten, contend forwards предполагают сознательное стремление спешить, поэтому уже в строке So do our minutes hasten to their end и последующих имеется некоторый элемент олицетворения минут, что дает сочетание тропов: время с помощью метонимии представлено минутами, а минуты олицетворены, поскольку их действия описаны глаголами, которые должны сочетаться с названиями лиц. Таким же образом возникает и некоторая персонификация абстрактных nativity и maturity. Олицетворение разворачивается полностью в центральном образе сонета — Time написано с большой буквы, замещается местоимением мужского рода (his gift, his scythe, his cruel hand), наделяется человеческим органом — рукой и человеческими действиями: оно может давать и отнимать, быть жестоким и т. д. Коса — атрибут традиционных изображений смерти — делает образ жестоким и мрачным.

Идея борьбы человека с безжалостным временем и победы над временем через бессмертие творчества явственно раскрывается перед читателем, если он не ограничится констатацией наличия олицетворения, а постарается выяснить его функцию в данном контексте.

Выражение отвлеченной идеи в развернутом художественном образе с развитием ситуации и сюжета называется **аллегорией**. В сонете LX олицетворение перерастает в аллегорию.

Особенно известным примером аллегории в английской литературе является религиозно-дидактическое произведение роман Дж. Бэньяна «Путь паломника», в мировой литературе — «Божественная комедия» Данте. Примером аллегорий могут служить также басни и сказки, где животные, явления природы или предметы наделяются человеческими свойствами и попадают в ситуации, символизирующие реальные жизненные положения.

Троп, состоящий в замене названия предмета описательным оборотом с указанием его существенных, характерных признаков, называется **перифразом**. Поэт называет свою лошадь *The beast that bears me* (W. Shakespeare. *Sonnet L*).

Необходимо подчеркнуть, что поскольку материалом литературного произведения является язык, а лексическая система языка уже сама по себе содержит образность, то в литературном произведении образность создается взаимодействием узуальной и контекстуальной образности слов.

## 1.6. Эпитет

Метафоры, метонимии и синекдохи являются чисто лексическими выразительными средствами. **Эпитет** есть троп лексико-синтаксический, поскольку он выполняет функцию определения (*a silvery laugh*), или обстоятельства (*to smile cuttingly*), или обращения (*my sweet!*), отличается необязательно переносным характером выражающего его слова и обязательным наличием в нем эмотивных или экспрессивных и других коннотаций, благодаря которым выражается отношение автора к предмету. Свойство быть эпитетом возникает в слове или нескольких словах только в сочетании с названием предмета или явления, которые он определяет. Особенно часто в функции эпитетов выступают имена прилагательные и причастия, но нередки и эпитеты, выраженные существительными. Обратимся к примеру:

No longer morn for me when I am dead  
Than you shall hear the surly sullen bell  
Give warning to the world that I am fled  
From this vile world, with vilest worms to dwell:

Nay, if you read this line, remember not  
 The hand that writ it; for I love you so  
 That I in your sweet thoughts would be forgot  
 If thinking on me then should make you woe.  
 O, if, I say, you look upon this verse  
 When I, perhaps, compounded am with clay  
 Do not so much as my poor name rehearse.  
 But let your love even with my life decay.  
 Lest the wise world should look into your moan  
 And mock you with me after I am gone.

(W. Shakespeare *Sonnet LXXI*)

Многочисленные эпитеты этого сонета — завещания любимой, которая переживет поэта, с большой эмоциональной силой показывают отношение поэта ко всем участникам трагедии: мрачным колоколам (*surlly sullen bells*), которые возвестят о его смерти; к подлому, но пронизательному миру, который он покинет, и который, узнав о печали любимой, может быть, будет насмехаться над любовью (*vile world, wise world*); к отвратительным червям, с которыми ему придется иметь дело (*vilest worms*); к любимой и ее чувствам (*your sweet thoughts*); и, наконец, к самому себе (*my poor name*). Последний эпитет выражает не только жалость к себе, но и скромность; он довольно часто встречается в сонетах, например в XLIX: *To leave poor me thou hast the strength of laws. Since why to love I can allege no cause* или: *my poor lips* (CXXVIII); *I'll live in this poor rhyme* (CVII). Эпитет *sweet* может рассматриваться как постоянный. В сонете LXIII: *my sweet love's beauty*; в LXXXIX: *thy sweet beloved name*; в CVIII: *sweet boy*. Другой его особенностью является то, что он часто встречается в обращениях как синоним: *dear heart*.

В сонете LXXI все эпитеты усилены дополнительными экспрессивными средствами: аллитерацией (*surlly sullen*), повтором (*world::Vile world*), превосходной степенью (*vilest*). Выше уже приводились метафорические эпитеты.

Несмотря на то, что термин «эпитет» является одним из самых древних терминов стилистики, а может быть, именно поэтому, единства в его определении нет<sup>1</sup>.

Так, В.М. Жирмунский, разграничивая эпитет в широком и в узком смысле слова, понимает под первым всякое определение, выделяющее в понятии существенный признак, а под эпитетом в узком смысле слова — определение, которое не вводит нового признака, а

<sup>1</sup> См. определение эпитета в «Словаре лингвистических терминов» О.С. Ахмановой, в «Поэтическом словаре» А. Квятковского (последний ограничивает эпитет метафорическими прилагательными), в «Словаре литературоведческих терминов» Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева, в статье А.Н. Веселовского «Из истории эпитета» (сб. «Историческая поэтика». — Л., 1940) и в статье В.М. Жирмунского «К вопросу об эпитете» (в кн.: Жирмунский В.М. Теория литературы. Стилистика. Поэтика. — М., 1977).

повторяет признак, уже заключенный в той или иной степени в определяемом слове.

Мы будем пока придерживаться определения, данного в начале параграфа, и опишем некоторые разновидности эпитета применительно к народной поэзии, где теория и терминология эпитетов наиболее подробно разработаны. Различают **постоянные эпитеты** (английский термин *conventional* или *standing epithet*): *green wood, lady gay, fair lady, fair England, salt seas, salt tears, true love*.

Таковы эпитеты английской народной баллады, где эпитет является непременным элементом любого поэтического описания:

And when he to the green wood went,  
No body saw he there,  
But Chield Morice, on a milk-white steed,  
Combing down his yellow hair<sup>1</sup>.

Постоянный эпитет может быть тавтологическим, т.е. указывать необходимый для данного предмета признак: *soft pillow, green wood*, или оценочным: *bonny boy, bonnie young page, bonnie ship, bonnie isle* и т.д. или *false steward, proud porter*, или, наконец, описательным; *silk napkin, silver cups, long tables*.

Противопоставленные им эпитеты частного характера выделяют в предметах и явлениях те качества, которые имеют значение для данного мышления и не образуют постоянных пар. Например, подавленная горем девушка видит мрачные тяжелые тучи:

Naething mair the lady saw  
But the gloomy clouds and sky.

И.Б.Комарова делает очень интересное замечание: «На примере эпитета баллады можно проследить характерную для любого фольклора тенденцию к типизированию описания. Аналогия баллады дает богатый материал и для изучения исторического пути самого эпитета, так как стиль баллады сыграл огромную роль в формировании стиля английской романтической поэзии».

Упомянутая выше работа А.Н. Веселовского не потеряла своего значения до сих пор. Его семантическую классификацию стоит привести и истолковать в свете позднейших работ. А.Н. Веселовский делит эпитеты на тавтологические, пояснительные, метафорические и синкретические. Остановимся на этом делении, заменив примеры на английские, и покажем, что они встречаются и в современной поэзии и прозе.

Под **тавтологическим эпитетом** понимается семантически согласованный эпитет, подчеркивающий какое-нибудь основное свойство определяемого: *fair sun, the sable night, wide sea*, т. е. повторяющий в своем составе сему, обозначающую неотъемлемое

---

<sup>1</sup> Примеры заимствованы из статьи И. Б. Комаровой «Эпитет в английской народной балладе» (Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена — 1962. — Т. 226. — С. 325).

свойство солнца, ночи или моря. **Пояснительные эпитеты:** a grand style, unvalued jewels, vast and trunkless legs of stone указывают на какую-нибудь важную черту определяемого, не обязательно присущую всему классу предметов, к которым он принадлежит, т.е. действительно характеризующую именно его. В **метафорическом эпитете** обязательна двуплановость, указание сходства и несходства, семантическое рассогласование, нарушение отмеченности. Возможны, например, анимистические метафорические эпитеты, когда неодушевленному предмету приписывается свойство живого существа: an angry sky, the howling storm, или антропоморфный метафорический эпитет, приписывающий человеческие свойства и действия животному или предмету: laughing valleys, surly sullen bells.

Таким образом, эпитет — экспрессивная оценочная характеристика какого-либо явления, лица или предмета, иногда, но необязательно, образная. Эпитеты изучаются в зависимости от их семантики и структуры и с точки зрения их функционирования в разных жанрах. Много внимания уделяли исследователи фольклорному эпитету. Структура эпитета может быть очень разнообразна, и представление о том, что эпитет выражается либо наречием, либо прилагательным, ошибочно.

Экспрессивность эпитета повышается благодаря взаимодействию с другими стилистическими средствами, за счет создания цепочки эпитетов, помещения в постпозицию, смещения и переподчинения, голофразиса, специальной метафорической атрибутивной конструкции с переподчинением и другими способами.

## 1.7. Полуотмеченные структуры

Рассмотренная выше проблематика всевозможных тропов получает в современной науке новое освещение благодаря исследованиям в области отклонений от языковой нормы в так называемых **полуотмеченных структурах**. Полуотмеченными называются структуры с нарушением лексической (once below a time) или грамматической (chips of when) сочетаемости. Это такие широко известные примеры, как a grief ago, a farmyard away, all the sun long, a white noise, the shadow of a sound, a pretty how town, little whos, he danced his did, for as long as forever is.

Введение понятия полуотмеченных структур позволяет более широкое обобщение случаев экспрессивности при введении элементов низкой предсказуемости на основе снятия ограничений на сочетаемость. Под это понятие, оказывается, подходят многие давно известные тропы и стилистические фигуры, такие, как метафора (еще

М.В.Ломоносов называл ее "сопряжением далековатых идей"), оксюморон, синестезия и др.

Широко известный пример Н. Хомского *Colorless green ideas sleep furiously*<sup>1</sup> построен в соответствии с правилами грамматики, но нарушает правила лексической сочетаемости. Явная лексическая несовместимость представлена здесь в каждом словосочетании. Нарушается при этом не просто языковой узус. Дело в том, что нам известно из жизненного опыта, что бесцветное не может быть зеленым, что абстрактные понятия не могут иметь цвета, что спать могут только живые существа, что сон соответствует состоянию покоя, а никак не ярости. Хомский называет это предложение грамматически правильным, в отличие от *Furiously sleep ideas green colorless*, но бессмысленным. Между тем это предложение реальное — так называется одно из двух стихотворений Д. Хаймса, опубликованных в 1957 году под общим заглавием *Two for Max Zorn*. Второе стихотворение называется *The Child Seems Sleeping*, т.е. использует отмеченное сочетание с тем же глаголом. С точки зрения стилистики предложение *Colorless green ideas sleep furiously* никак не может рассматриваться как бессмысленное, поскольку всякое название, как известно, несет большую информационную нагрузку. Нарушение сочетаемости здесь, следовательно, является значимым.

В терминах традиционной стилистики этот пример можно было бы назвать цепочкой оксюморонов.

**Оксюморон** или **оксиморон** — троп, состоящий в соединении двух контрастных по значению слов (обычно содержащих антонимичные семы), раскрывающий противоречивость описываемого. Например: *And faith unfaithful kept him falsely true*. (A. Tennyson)

В английской поэзии и прозе оксюморон встречается во все времена. Э. Спенсер в XVI веке писал: *And painful pleasure turns to pleasing pain*.

С другой стороны, непредсказуемость полуотмеченной структуры может быть основана и на отсутствии семантического согласования. Например: *He had a face like a plateful of mortal sins*. (B. Behan)

Сочетание *a plateful of mortal sins* семантически несогласовано, поскольку первый компонент относится обычно к пище, а второй — к абстрактной религиозно-этической сфере.

В разговорных оксюморовах типа *terribly smart*, *awfully beautiful* и т. д. семантическое согласование может полностью отсутствовать, поскольку первый компонент вообще утратил лексическое денотативное значение, сохраняя и усиливая коннотацию экспрессивности.

Нарушение лексической отмеченности может происходить и за

---

<sup>1</sup> Хомский Н. Синтаксические структуры. Пер с англ. / В сб.. Новое в лингвистике.— Вып. 2.— М., 1962.

счет нарушения узуса: worst friend, best enemy. Логически, если у человека бывает лучший друг, то почему не может быть худшего друга? Однако сочетание worst friend воспринимается как полуотмеченное и как оксюморон.

Общее комплексное исследование полуотмеченных структур на разных уровнях позволяет увидеть и показать общее в таких рассматривавшихся ранее обособленно стилистических приемах, как метафора, олицетворение, оксюморон, смещенный эпитет и т.д.

Современная стилистика заинтересована, однако, не в идентификации отдельных приемов, а в выявлении общего механизма тропов и принципов их действия. Рассматривая общую систему значимых нарушений языковой нормы, она показывает непредсказуемость элемента как один из дифференциальных признаков художественного текста. Некоторые ученые даже преувеличивают значение этого фактора (М. Риффатер, Дж. Лич). Следует, однако, помнить, что наряду с этим путем достижения стилистического эффекта в любом художественном тексте имеет место и комбинирование стандартных языковых средств.

## 1.8. Текстовая импликация

Неполнота отображения является неперменным свойством искусства и требует от читателя самостоятельного восполнения недоговоренного. Информация в тексте соответственно подразделяется на эксплицитную и имплицитную. По элементам образов, контрастов, аналогий, выраженным вербально, читатель восстанавливает подразумеваемое. Предложенная автором модель мира при этом неизбежно несколько видоизменяется в соответствии с тезаурусом и личностью читателя, который синтезирует то, что находит в тексте, со своим личным опытом.

Существует несколько типов организации контекста с имплицитной информацией. Их объединяют общим термином «импликация». Это термин изначально не лингвистический. Он идет из логики, где импликация определяется как логическая связка, отражаемая в языке союзом «если... то» и формализуемая как  $A \rightarrow B$ , т.е. А влечет за собой Б. В тексте это может соответствовать выраженности обоих компонентов: антецедента А и консеквента Б или только консеквента. Стилистика занимается вторым типом организации контекста с имплицитной информацией. **Импликация** в широком смысле есть наличие в тексте вербально не выраженных, но угадываемых адресатом смыслов. Сюда относятся подтекст, эллипс, аллюзия, семантическое осложнение и собственно текстовая импликация.

Определим **текстовую импликацию** как дополнительный

подразумеваемый смысл, основанный на синтагматических связях соположенных элементов антецедента. Текстовая импликация передает не только предметно-логическую информацию, но и информацию второго рода, прагматическую, т.е. субъективно-оценочную, эмоциональную и эстетическую. Текстовая импликация ограничена рамками микроконтекста, что на композиционном уровне обычно соответствует эпизоду. Восстанавливается она вариативно, принадлежит конкретному тексту, а не языку вообще и сигнализируется в пределах одного шага квантования. Строго разграничить импликацию, подтекст, аллюзию и другие виды подразумевания довольно трудно, поскольку они постоянно сопутствуют друг другу. Но мы их все-таки сопоставим для того, чтобы выявить особенности каждого.

От **эллипса** импликация отличается тем, что имеет более широкие границы контекста, несет дополнительную информацию (в то время как эллипс дает только компрессию) и восстанавливается вариативно. Так, эллиптическая реплика: Have you spoken to him? — Not yet может быть восстановлена только следующими словами: I have not yet spoken to him.

В приведенном ниже примере из пьесы Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра» комментарии можно сформулировать по-разному. Импликация здесь возникает из взаимодействия метафоры в авторской ремарке, реплик персонажей и описываемой ситуации. Для того, чтобы надеть на Цезаря шлем, Клеопатра сняла с него лавровый венок, обнаружила, что он лыс, и расхохоталась.

Caesar: What are you laughing at?

Cleopatra: You're bald (*beginning with a big B and ending with a splutter*).

Декодируя импликацию, можно сказать, что метафора в авторской ремарке подчеркивает экспрессивность в произнесении слова bald, а также то, что Клеопатра осмелела и ведет себя с Цезарем очень дерзко.

В эллипсе образность отсутствует, текстовая импликация, напротив, постоянно связана с разными тропами. При этом содержанием шага квантования обычно оказывается основание сравнения или ассоциации. Следующий пример сочетает метонимию и гиперболу: Half Harley Street had examined her, and found nothing: she had never a serious illness in her life. (J. Fowles)

Харли Стрит — улица в Лондоне, на которой находятся приемные самых фешенебельных врачей. Импликация состоит в том, что, хотя Эрнестина совершенно здорова, мнительные родители не жалели никаких денег на самых дорогих докторов, и все равно им не верили и обращались ко все новым и новым специалистам. Суггестивность импликации требует в данном случае знания топонима. Она может опираться и на другие реалии: имена известных людей, разного рода аллюзии.



Как импликация, так и **подтекст** создают дополнительную глубину содержания, но в разных масштабах. Текстовая импликация имеет ситуативный характер и ограничивается рамками эпизода, отдельного коммуникативного акта или черты персонажа. В подтексте углубляется сюжет, более полно раскрываются основные темы и идеи произведения. Антецеденты располагаются дистантно. Подтекст может складываться из отдельных дистантно расположенных импликаций. От эллипса и подтекст и импликация отличаются неоднозначностью восстановления, масштабом, созданием дополнительной прагматической информации.

Особым видом текстовой импликации являются **аллюзия** и **цитация**, подключающие к передаче смысла другие семиотические системы, например, живопись, историю, мифы и т.д.

В главе о лексической стилистике мы рассмотрим суггестивность импликационала, а в синтаксической стилистике — апозиопезиса и некоторых других фигур.

В заключение параграфа отметим, что в любом тексте действуют две противоположные, но взаимосвязанные тенденции. Это тенденция к усилению эксплицитности, например, к повтору, облегчающему восприятие и запоминание, и тенденция к компрессии информации и суггестивности, увеличивающая активность сотворчества читателя и также способная увеличить экспрессивность и эстетическое воздействие.

## 2. ЛЕКСИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА

### 2.1. Слово и его значение

Принцип целостного восприятия художественного произведения не исключает необходимости самого пристального внимания к составляющим его элементам. Поскольку материалом всякого литературного произведения является язык, а основная единица языка — слово, необходимо остановиться на том, что такое слово и его значение.

В дальнейшем изложении под словом понимается основная единица языка, которая является формой существования понятия и выражением эмоции и отношения. Слово, как писал А. Мейе, «является результатом связи определенного значения с определенным комплексом звуков, допускающих определенное грамматическое употребление»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Meillet A. Linguistique historique et linguistique générale. — Paris, 1921-1928.

Слово в языке, как правило, полисеманлично, т. е. представляет собой множество лексико-семантических вариантов<sup>1</sup>. На этом основании акад. В. В. Виноградов рассматривает слово в языке как систему (единство) форм и значений<sup>2</sup>.

**Лексико-семантическим вариантом (ЛСВ)** мы будем называть слово в одном из его значений, т. е. такой двусторонний языковой знак, который является единством звучания и значения, сохраняя тождество лексического значения в пределах присущей ему парадигмы и синтаксических функций. Следует подчеркнуть, что, поскольку в языке не может быть формально не выраженных значений, всякое изменение лексического значения слова, т.е. каждый отдельный вариант его, находит себе выражение либо в особенностях его парадигмы, либо в особой синтаксической или лексической валентности.

Под **лексическим значением** слова в дальнейшем понимается реализация понятия, эмоции или отношения средствами языковой системы. Поскольку в понятии отражается реальная действительность, значение слова соотносено с внеязыковой реальностью, вместе с тем понятие нетождественно значению, поскольку последнее имеет лингвистическую природу и включает неконцептуальные компоненты: экспрессивные, эмоциональные и другие коннотации.

Под **лексической валентностью** понимается потенциальная сочетаемость с другими словами, лексическими группами или классами слов. **Под морфологической валентностью** — потенциальная сочетаемость с морфемами словообразования и словоизменения. Под **синтаксической валентностью** — способность занимать определенные позиции в тех или иных синтаксических структурах и вступать в синтаксические связи с теми или иными классами слов. Реально в речи валентность проявляется в условиях контекста. Как правило, слово в речи, нередко даже в художественной речи, употребляется только в одном из возможных для него значений, и указания, которые исходят из контекста (лексического, синтаксического, а чаще всего комбинированного), позволяют понять, в каком именно. Если одновременно реализуется не один вариант, а больше, то и в этом случае необходима ориентация на контекстуальные указания,

---

<sup>1</sup> Термин «лексико-семантический вариант» введен проф. А. И. Смирницким. См.: Смирницкий А. И. К вопросу о слове (проблема тождества слова) // Труды Ин-та языкознания. — Т. 4. — М., 1954. Подробнее о теории слова и его лексико-семантических вариантах см.: Арнольд И. В. Семантическая структура слова в английском языке и методика ее исследования — Л., 1966. Arnold I. V. The English Word — М., 1986.

<sup>2</sup> См.: Виноградов В. В. О формах слов // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. 1944. — Т. 3. — Вып. 1. Он же. Основные типы лексических значений слова // Вопр. языкознания. — 1953. — № 5.

поскольку все возможные варианты реализуются сравнительно редко.

В сознании носителей языка разные варианты одного слова связаны множеством ассоциаций, в художественной литературе это богатство ассоциаций придает слову особую выразительность и суггестивность.

## **2.2. Денотативное и коннотативное значение. Эмоциональная, оценочная, экспрессивная и стилистическая составляющие коннотации**

Лексическое значение каждого отдельного лексико-семантического варианта слова представляет сложное единство. Состав его компонентов удобно рассматривать с помощью изложенного выше принципа деления речевой информации на информацию, составляющую предмет сообщения, но не связанную с актом коммуникации, и информацию, связанную с условиями и участниками коммуникации. Тогда первой части информации соответствует **денотативное** значение слова, называющее понятие. Через понятие, которое, как известно из теории отражения, отражает действительность, денотативное значение соотносится с внеязыковой действительностью. Второй части сообщения, связанной с условиями и участниками общения, соответствует **коннотация**, куда входят эмоциональный, оценочный, экспрессивный и стилистический компоненты значения. Первая часть является обязательной, вторая — коннотация — факультативной. Все четыре компонента коннотации могут выступать вместе или в разных комбинациях или вообще отсутствовать.

Предметно-логическая часть лексического значения оказывается, в свою очередь, сложной, отражая сложность выраженного в слове понятия. Так, в основном значении слова *woman* мы различаем, по крайней мере, три компонента: человеческое существо, лицо женского пола, взрослое. Поскольку компонентный анализ имеет немалое значение для прикладной лингвистики, им много занимаются, и на эту тему существует довольно много литературы.

Коннотация лексико-семантического варианта и его предметно-логическое значение связаны между собой, но характер этой связи у разных компонентов коннотации различен. Ниже специфика этой связи прослеживается в процессе рассмотрения каждого из компонентов в отдельности.

**Эмоциональный** компонент значения может быть узуальным или окказиональным. Слово или его вариант обладает эмоциональным компонентом значения, если выражает какую-нибудь эмоцию или чувство. Эмоцией называется относительно кратковременное

переживание: радость, огорчение, удовольствие, тревога, гнев, удивление, а чувством — более устойчивое отношение: любовь, ненависть, уважение и т. п. Эмоциональный компонент возникает на базе предметно-логического, но, раз возникнув, характеризуется тенденцией вытеснять предметно-логическое значение или значительно его модифицировать. Между медом и домашней птицей уткой довольно мало общего, однако в переносном смысле эти ласкательные слова *honey* и *duck* являются очень близкими синонимами.

Чистыми знаками эмоций являются междометия. Эти слова составляют совершенно особый слой лексики, поскольку у них нет предметно-логического значения. В междометиях сосредоточены все типические черты, отличающие эмоциональную лексику: синтаксическая факультативность, т.е. возможность опущения без нарушения отмеченности фразы; отсутствие синтаксических связей с другими частями предложения: семантическая иррадиация, которая состоит в том, что присутствие хотя бы одного эмоционального слова придает эмоциональность всему высказыванию.

Многие эмоциональные слова, а междометия в особенности, выражают эмоцию в самом общем виде, даже не указывая на ее положительный или отрицательный характер. "Oh", например, может выражать и радость, и печаль, и многие другие эмоции: "Oh, I am so glad", "Oh, I am so sorry", "Oh, how unexpected!" Аналогичные примеры можно привести для других междометий, как простых, так и производных (вторичных).

Для стилистики эта неопределенность эмоциональных слов имеет большое значение, так как заставляет при анализе искать дополнительные комментарии по поводу испытываемых персонажами эмоций: "Oh!" came the long melodious wonder note from the young soldier или "Oh, for goodness sake, say something somebody," cried Benford fretfully. (D. H. Lawrence. *The Fox*)

С эмоциональной лексикой не следует смешивать слова, называющие эмоции или чувства: *fear*, *delight*, *gloom*, *cheerfulness*, *annoy*, и слова, эмоциональность которых зависит от ассоциаций и реакций, связанных с денотатом: *death*, *tears*, *honour*, *rain*.

С лингвистической точки зрения это разные группы. Отношения между компонентами внутри лексического значения, отношения между вариантами внутри семантической структуры слова и синтаксические связи здесь иные, чем в эмоциональной лексике, переноса здесь нет, эмоциональность полностью зависит от денотативного значения, которое не стирается, синтаксические связи обязательны.

Для стилистики выделение этой группы имеет, однако, очень важное значение, потому что накопление подобных слов в тексте

или повторение их создает определенное настроение. Во многих литературных произведениях, например, обилие слов, связанных с дождем и непогодой, передает ощущение одиночества, тоски, бесприютности. Мастер подтекста, Э. Хемингуэй начинает рассказ «Кошка под дождем» с описания дождя, в итальянском городе, где в отеле только двое американцев и молодая американка чувствует себя одинокой, тоскует.

There were only two Americans stopping at the hotel. They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from their room. Their room was on the second floor facing the sea. It also faced the public garden and the war monument. There were big palms and green benches in the public garden. In the good weather there was always an artist with his easel. Artists liked the way the palms grew and the bright colours of the hotels facing the gardens and the sea. Italians came from a long way off to look up to the war monument. It was made of bronze and glistened in the rain. It was raining. The rain dripped from the palm trees. Water stood in pools on the gravel paths. The sea broke in a long line in the ram and slipped back down the beach to come and break again in a long line in the rain. The motor cars were gone from the square by the war monument...

Выражение эмоции или чувства обычно связано не только и не столько с желанием сообщить о них, сколько со стремлением передать их другим, и в этом смысле такое накопление дождливых слов весьма эффективно и обязательно отмечается при стилистическом анализе.

Слово обладает **оценочным** компонентом значения, если оно выражает положительное или отрицательное суждение о том, что оно называет, т.е. одобрение или неодобрение. Ср.: *time-tested method* (одобрение) и *out-of-date method* (неодобрение). Оценочный компонент неразрывно связан с предметно-логическим, уточняет и дополняет его и поэтому может входить в словарную дефиницию. Так, например, глагол *sneak* в словаре Хорнби определяется: "move silently and secretly, usu. for a bad purpose". В отличие от эмоционального компонента оценочный компонент не способствует факультативности или ослаблению синтаксических связей. Оценочный компонент значения упоминается многими авторами; слова с такими компонентами даже получили в литературе специальное название *bias-words*, но изучена эта группа пока мало, и авторы, которые на эти слова обращали внимание, не разграничивают компоненты коннотации, рассматривая их как эмоциональные<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Charleston B. M. *Studies in the Emotional and Affective Means of Expression in Modern English* — In: *Swiss Studies in English*, 46 Band.— Bern, 1960.

Интересным примером слова с устойчивой оценочной коннотацией является слово *meaning* и его производные *meaningful* и *meaningless*, описание которых приводит Л. Б. Соломон<sup>1</sup>. Наблюдая за контекстами современного употребления этого слова, можно заметить всевозрастающую тенденцию к усилению оценочной коннотативной части его значения за счет денотативной. Слово *meaningful* становится синонимом слов *wise*, *efficient*, *purposeful*, *worthy of attention* и других, где оценочность входит уже в число компонентов денотативного значения. Так, *to write meaningfully* значит и *писать справедливо, верно, содержательно*. Рассмотрим только один из многочисленных газетных примеров Л. Б. Соломона: *Schools and teachers must instil the idea that what is important, is the desire and the capacity of the individual for self-education, that is for finding meaning, truth and enjoyment in everything he does.*

Русское слово «смысл», которым здесь очень точно переводится слово *meaning*, тоже безусловно содержит положительную оценку идеологического порядка. Следует обратить внимание на то, что *meaning, truth and enjoyment* — однородные члены, соединенные союзом *and*, а в подобных контекстуальных условиях у слов должны наличествовать общие компоненты значения. Положительная оценка в словах *truth* и *enjoyment* является неперменным компонентом денотативного значения.

Приведем еще несколько примеров слов с оценочными коннотациями.

Б. Чарльстон приводит шуточное спряжение: *I am firm, thou art obstinate, he is pig-headed.*

Все три прилагательных имеют одно и то же денотативное значение, эквивалентное нейтральному *not easily influenced by other people's opinion*, но *firm* предполагает похвальную твердость, *obstinate* содержит мягкое неодобрение, а *pig-headed* — резко отрицательную оценку, сочетающуюся с коннотацией экспрессивности.

Оценочная лексика характерна для описания общественной жизни и политических событий и нередко использует разные виды переносных значений, в то время как прямые значения нейтральны.

Слово обладает **экспрессивным компонентом** значения, если своей образностью или каким-нибудь другим способом подчеркивает, усиливает то, что называется в этом же слове или в других, синтаксически связанных с ним словах. Например: *She was a thin, frail little thing, and her hair which was delicate and thin was bobbed...* (D.H. Lawrence. *The Fox*)

Слово *thing* вместо *girl* экспрессивно подчеркивает хрупкость девушки, выраженную прилагательными *thin, frail, little*. *Thing* в применении к человеку всегда употребляется с прилагательным.

<sup>1</sup> Solomon L. B. "Meaning" a Word for All Seasons // "American Speech".— 1966. May.

Различают экспрессивность образную и увеличительную. В обоих случаях экспрессивный компонент зависит от предметно-логического, но совершенно иначе, чем оценочный. Обратимся к примеру: *Life was not made merely to be slaved away* (Ibid.).

Экспрессивность в данном случае образная, основанная на метафорическом переносе. Но перенос происходит внутри лексемы, а не внутри слова — у глагола *slave* нет неэкспрессивного варианта.

Под **лексемой** мы понимаем объединение корневых и аффиксальных морфем, образующих лексическую единицу, независимо от возможных для нее синтаксических функций, парадигмы и валентности<sup>1</sup>. *Slave* (n) и *slave* (v) — два слова, но одна лексема. Глагол *to slave* образован от существительного *slave*, причем существительное имеет и прямое и переносное значения, а глагол — только переносное — образное. Его образная экспрессивность зависит от ассоциаций, которые вызывает *slave* (n), т.е. связь тут на уровне лексемы.

Экспрессивность для глагола *slave* (*работать тяжело, непосильно, как работают рабы*) — экспрессивность узуальная. Глагол *slave* для обозначения труда рабов не употребляется и обозначает тяжелый труд юридически свободных граждан. Ср.: *the slaves work* : : *the Ford workers slave*. Но в приведенном примере пассивная конструкция, интенсифицирующий постпозитив *away* и связь со словом *life* создают новый вариант — *растратить (жизнь) на тяжелый труд*. Экспрессивность получается уже окказиональная, как бы вторичная и контекстуально обусловленная, что ее дополнительно усиливает.

Английские лексикографы (например, Хорнби или Фаулер) не разграничивают экспрессивность и эмоциональность. Многие считают, что экспрессивность всегда достигается за счет эмоциональности. Такое расширенное понимание опровергается конкретным материалом. Наличие эмоциональной коннотации почти всегда влечет за собой экспрессивность, но обратное неверно. В рассказе Д. Лоренса *thing* неоднократно употребляется применительно к Джилл Бэнфорд:

---

<sup>1</sup> В лингвистической литературе термин «лексема» понимается по-разному. Акад. В.В. Виноградов определял лексему как «слово, рассматриваемое в контексте языка, т.е. взятое во всей совокупности своих форм и значений». См.: Виноградов В.В. Русский язык. — М., 1947. Наше определение уточняет определение, предложенное В.В. Виноградовым, показывая, что под «совокупностью форм» понимаются и формы разных парадигм. П.С. Кузнецов считает лексему единицей языка, которая соответствует слову как единице речи. См.: Кузнецов П.С. Опыт формального определения слова // *Вопр. языкознания*, 1964. — № 5. Поскольку это определение влечет за собой исключение слова из единиц языка, оно представляется нам неприемлемым. Для Н. И. Толстого лексема — единица стороны выражения, т.е. звуковой комплекс, который соответствует единице содержания — семеме. См.: Толстой Н.И. Из опытов типологического исследования славянского словарного состава // *Вопр. языкознания*. — 1963. — №1. Шаховский В.И. Категоризация эмоции в лексико-семантической системе языка. — Воронеж, 1987.

Banford was a small, thin, delicate thing with spectacles. В контексте нет никаких подтверждений эмоционального подхода к этой слабости и хрупкости. Коннотация слова thing только экспрессивная. Портрет Джилл контрастирует с портретом основной героини Нелл Марч, сильной и похожей на мальчика.

В толковании слова thing А. Хорнби пишет: thing, *n* ... (6) used of persons or animals, expressing emotion: Poor thing! He's been ill for a month! He's a foolish old thing. She's a sweet little thing.

Но его же примеры показывают справедливость изложенной выше трактовки thing как экспрессивного, а не эмоционального слова. Во всех этих примерах эмоциональность возникает только в модели, где thing определяется эмоциональными прилагательными и усиливает их значение.

Увеличительная экспрессивность изучена не меньше, чем образная; такие слова получили специальное обозначение **интенсификаторы**, и одна группа, а именно усилительные наречия, освещалась в нескольких специальных работах<sup>1</sup>. Самые простые интенсификаторы all, ever, even, quite, really, absolutely, so очень частотны. О характере их дистрибуции можно судить по следующим примерам: Why ever didn't you go? He's ever such a eleven man. Even now it is not too late. He never even opened his book.

Усилительные наречия постоянно обновляются, количество их растёт. Они образуются от различных основ, обозначающих эмоции. Очень много таких наречий образовалось от слов, обозначающих страх: frightfully, awfully, terribly и т.д. Их широкая употребительность в оксюморонных сочетаниях свидетельствует о подавлении лексического значения в пользу усилительного компонента: She looks frightfully well, frightfully decent, frightfully nice, terribly smart, terribly amusing, terribly friendly, awfully pleased и т.д.

Некоторые такие интенсификаторы имеют почти неограниченную сочетаемость: a terrific speed, shock, dinner, make-up, dead tired, straight, serious, right, true: absolutely divine, maddening.

Другие, напротив, имеют узкую валентность: a severe frost—a flat denial—stripping wet—strictly prohibited; нельзя сказать strict frost или severe denial.

Большинство таких усилителей относится к разговорному стилю речи, так что компоненту усилительной экспрессивности обычно сопутствует компонент стилистический. Так, слово quite является разговорным интенсификатором: ...and it was quite a surprise.

В разговорной речи функции усилительности могут быть довольно сложными, и ее особенно трудно разграничить с эмотивным компонентом. Усилительность может быть проявлением вежливости

<sup>1</sup> Stoffel C. Intensives and Downtoners. — Heidelberg, 1901.



или вежливого замешательства, как в следующем примере: "I don't really like mentioning it — but I don't quite see what else I am to do — although of course it is quite unimportant really." (A. Christie. *A Caribbean Mystery*)

Слово обладает **стилистическим компонентом** значения, или **стилистической коннотацией**, если оно типично для определенных функциональных стилей и сфер речи, с которыми оно ассоциируется даже будучи употреблено в нетипичных для него контекстах.

Стилистический компонент значения связан с предметно-логическим в том смысле, что обозначаемое последним понятие может принадлежать к той или иной сфере действительности.

Создание процедур для диагностики наличия и отсутствия коннотативных значений в слове, определения их типа, разграничения окказиональных и узуальных коннотаций, выявления их зависимости от контекста и установления наличия коннотаций вне контекста является очень актуальной и трудной задачей современной стилистики и еще ждет своих пытливых исследователей. Попытка наметить некоторые элементы таких процедур описана в следующем параграфе.

### **2.3. Совмещение эмоциональной, экспрессивной, оценочной и стилистической коннотаций**

Эмоциональные, экспрессивные, оценочные и стилистические компоненты лексического значения нередко сопутствуют друг другу в речи, поэтому их часто смешивают, а сами эти термины употребляют как синонимы. Но совпадение компонентов далеко не обязательно; присутствие одного из компонентов не влечет за собой обязательного присутствия всех остальных, и они могут встречаться в разных комбинациях.

Рассмотрим сначала пример, где в коннотациях ряда слов действительно присутствуют одновременно все четыре компонента. В следующем примере многие слова имеют вульгарно-разговорную окраску, эмоциональны, экспрессивны и не оставляют никакого сомнения относительно характера чувств Тима Кендала к жене:

Then Tim Kendall lost control of himself. "For God's sake, you damned bitch," he said. "shut up, can't you? D'you want to get me hanged? Shut up I tell you. Shut that big ugly mouth of yours."

(A. Christie. *A Caribbean Mystery*)

Особенно типично в этом плане shut up — слово грубое, разговорное, выражающее сильную степень раздражения, и в то же

время образное. Компонент оценки присутствует, но он смещен, так как отрицательное отношение направлено не на то, что человек замолчит, а на то, что он говорит.

Совпадение компонентов можно показать и на отдельных словах. Б. Чарльстон<sup>1</sup> приводит следующий ряд слов с узуальной, не зависящей от контекста эмоциональностью: *cad, coward, sneak, snob, prig, tale-bearer, boor, lout, stooge, busy-body, spiv, double-crosser, whipper-snapper, trash, tripe*. Этот ряд обличительных эпитетов можно было бы продолжить. Все эти слова имеют различное денотативное значение<sup>2</sup>, но одинаковый эмоциональный компонент и одинаковую отрицательную оценку, так как выражают возмущение теми или иными недостатками или пороками. Присущая этим словам образность делает их экспрессивными, а привычная ассоциация с фамильярно-разговорным стилем, или сленгом, позволяет установить и наличие четвертого компонента.

Все четыре компонента коннотаций обязательны и для слов сленга. **Сленг** принадлежит к числу наиболее изученных, или, во всяком случае, наиболее подробно описанных, и в то же время наиболее спорных слоев лексики. Сленгом называются грубоватые или шуточные сугубо разговорные слова и выражения, претендующие на новизну и оригинальность.

Предложенный выше принцип разграничения типов коннотаций помогает найти и этим словам место в общей лексической системе языка. Действительно, в словах сленга обязательно присутствуют все типы коннотаций: эмоциональный компонент в большинстве случаев иронический, презрительный и соответственно оценочный. Стилистически сленгизмы четко противопоставляются литературной норме, и в этом отчасти самый смысл новизны их употребления. Они всегда имеют синонимы в литературной лексике и, таким образом, являются как бы вторыми, более экспрессивными, чем обычные, названиями предметов, почему-либо вызывающих эмоциональное к себе отношение. Экспрессивность их опирается на образность, остроумие, неожиданность, иногда забавное искажение.

Сленг, таким образом, есть лексический слой, состоящий из слов и выражений с полным и притом специфическим набором узуальных коннотаций, отличающихся от своих нейтральных синонимов именно этими коннотациями.

Необходимо оговориться, что привычное выражение «слова сленга» не совсем точно, так как наряду с отдельными словами единицами сленга могут быть и очень часто бывают лексико-

---

<sup>1</sup> Чарльстон Б. Указ. соч. W.C. 105.

<sup>2</sup> Наличие общего компонента в том смысле, что все они относятся к людям, нас в данный момент не интересует, оно просто облегчает рассмотрение.

семантические варианты слов, в семантическую структуру которых входят и другие, совсем не сленговые варианты.

Однако для несленговых слов полный набор коннотационных компонентов вовсе не обязателен, возможны слова только с тремя, двумя, одним компонентом или вовсе без коннотаций.

Слова *good, bad, beautiful, ugly*, например, принадлежат к оценочным, но оценка совпадает с их денотативным значением, а в отношении эмотивности, экспрессивности и стилистической окраски они нейтральны.

Слова *morn, oft, e'er, ne'er, forsooth* и другие общепризнанные поэтизмы имеют только эту коннотацию, но эмоциональности, оценочности, образности в них нет.

Интенсификаторы типа *terrific, awful, frightful* и т.д. очень часто теряют свою эмотивность и оценочность, как о том свидетельствуют оксюморонные сочетания, и сохраняют только экспрессивность и разговорность: *Too terribly friendly for words. "I've just said you could come." — "Yes, dead keen you sounded." "You're looking frightfully well.*

Проблема разграничения компонентов коннотаций имеет большое значение для целей стилистического анализа, поскольку воздействие, которое коннотации слов оказывают на читателя, может быть различным. Поэтому их необходимо не только определить, как это было сделано выше, но и найти доказательные процедуры для проверки их наличия в коннотаций слова.

Задача эта очень трудная еще и потому, что одно и то же слово или вариант слова может в одном контексте проявлять только свои узуальные коннотации, а в другом приобрести еще окказиональные, поэтому определение коннотаций целесообразно делать в контексте.

Для проверки наличия в коннотации слова указанных компонентов удобно пользоваться процедурами типа лексических трансформаций или субституций, которые состоят в том, что в текст подставляются или добавляются диагностирующие слова или фразы, в которых содержится предполагаемый компонент, или, напротив, исследуемое слово исключается из контекста, после чего проводится оценка неизменности смысла. Так, например, полагая бесспорным интенсификатором слова *very, quite* или *do* в утвердительном предложении, подставляем их в приведенный выше пример и убеждаемся, что смысл не изменился и, следовательно, слова *dead, thing* и *terribly* имеют экспрессивные компоненты:

*Yes, dead keen you sounded* ® *Yes, very keen you sounded* ®

*Yes, you did sound keen.*

*She was a thin, frail little thing* ® *She was very thin, frail and little.*

*"You look terribly smart," she said* ® *"You look very smart,"*

*she said* ® *"You do look smart," she said.*

Показать, что в последнем примере отсутствует эмоциональный компонент, удобно, воспользовавшись невозможностью следующей трансформации: "You look terribly smart," she said ⊕ "You look smart," she said in terror.

Для определения присутствия положительной оценки у прилагательных в разговорном тексте можно пользоваться бесспорно положительной оценкой слова nice или бесспорно отрицательной слова horrid:

that's unfair ⊕ that's horrid and unfair  
that's womanly ⊕ that's nice and womanly.

Подробная разработка такого рода процедур является важной задачей семасиологов, решение которой будет очень полезно для стилистики.

От коннотаций следует отличать ассоциации, связанные с обозначаемым предметом, или **импликационал**. Так, например, необходимыми и достаточными компонентами денотативного значения слова woman является human + female + adult, но в некоторых культурах предполагается, справедливо или нет — несущественно, что женщинам свойственны мягкость, изящество, доброта, или болтливость, или застенчивость. Эти компоненты входят в импликационал слова woman и проявляются в значениях лексико-семантических вариантов или производных слов (ср. womanly).

Всякого рода историзмы ассоциируются с эпохой, когда употреблялись обозначаемые ими предметы: halberd — алебарда, habergeon — кольчуга без рукавов, gauntlet — латная рукавица ассоциируются с рыцарскими временами.

Названия экзотических животных вызывают ассоциации с теми странами, в которых они водятся.

В заключение параграфа отметим, что лексические способы выражения в речи эмоций, оценки и экспрессии не только тесно взаимодействуют друг с другом, но и неотделимы от синтаксических, фонетических и других возможных способов их передачи в акте общения и потому должны изучаться в условиях контекста и ситуации.

## 2.4. Семантическая структура слова и взаимодействие прямых и переносных значений как фактор стиля

Перейдем теперь к взаимодействию вариантов слова в тексте, т.е. к стилистической функции полисемии.

С этой целью обратимся к понятию **семантической структуры слова**. В 1.1 уже указывалось, что семантической структурой слова в языке является совокупность его лексико-семантических вариантов. Важно подчеркнуть, что при этом допускается дискретность вариантов, каждый из которых имеет свои коннотационные и дистрибутивные особенности. Мы имеем право назвать эту совокупность структурой, поскольку она является множеством, в котором определены некоторые отношения. Общее свойство элементов этого множества состоит в том, что все его элементы, т.е. лексико-семантические варианты слова, имеют какие-нибудь общие семы и выражены одной и той же комбинацией морфем, хотя и встречаются в разных условиях дистрибуции.

На условия дистрибуции, однако, накладываются некоторые ограничения, поскольку все лексико-семантические варианты слова должны принадлежать к одной части речи. Отношения, определенные на семантической структуре слова, есть отношения семантической производности, поскольку каждый из вариантов имеет с остальными общие семантические компоненты денотативного значения.

Полисемия не препятствует пониманию, поскольку в контексте слово реализуется, как правило, только в одном из возможных для него значений, которое и называют контекстуальным значением. Но все остальные значения элиминируются полностью, а существуют как некий ассоциативный фон. Иногда авторы, особенно поэты, сознательно составляют возможность реализации двух значений — контекстуального и отраженного.

Явление многозначности описывалось в литературе неоднократно, и существует очень много терминов, называющих различные типы значений. Основные противопоставления, которые нам в дальнейшем понадобятся, — это противопоставление прямого и переносного (метафорического или метонимического), общего и специализированного, узуального и окказионального, общеязыкового и терминологического, нейтрального и стилистически окрашенного, современного и устаревшего значений. Подробное описание типов значения имеется в соответствующей лексикологической литературе, и читатель с ними уже знаком<sup>1</sup>. Мы ограничимся здесь только некоторыми замечаниями, важными для стилистического анализа и относящимися

---

<sup>1</sup> См.: Arnold. I. The English Word. — М., 1986.

к оппозиции прямого и переносного значений.

**Прямое**, или **номинативное значение** слова реализуется или, точнее, может реализоваться при отсутствии контекста. Прямые значения обычно являются одновременно и основными, и наиболее частотными, но статистически этот вопрос пока не обследовался. Если заглавие состоит из одного слова (и артикля) (C. P. Snow — *The Search, Homecomings*, J. Conrad — *Chance, The Typhoon, Victory*, W. B. Yeats — *Meditations, The Statues, A Vision*), то это слово употреблено в своем прямом значении. Не случайно, впрочем, большинство литературных произведений на английском языке имеет названия, состоящие хотя бы из двух слов, поскольку многозначность английской лексики делает однословные названия недостаточно ясными.

Кроме того, в контексте всего произведения и однословное название легко получает **переносное значение**. *The Search* означает духовные поиски, а не реальные, физические. *Victory* обозначает моральную победу, но смерть и поражение в фактической борьбе. *Justice* (Дж Голсуорси) — название ироническое, т.е. читатель вновь оказывается перед совмещением значений.

Существует особый стилистический прием (**минус-прием**) преднамеренной простоты описания посредством слов, употребленных только в прямых значениях, называемый **автологией**.

Реалистической точностью и простотой словаря характеризуются многие части произведений Э. Хемингуэя. В начале рассказа *In Another Country* читаем:

In the fall the war was always there, but we did not go to it any more. It was cold in the fall in Milan and the dark came very early. Then the electric lights came on, and it was pleasant along the streets looking in the windows... It was a cold fall and the wind came down from the mountains.

Употребление обыденных слов в их прямых значениях создает представление о сдержанности рассказчика — раненого молодого американца, обычного для Э.Хемингуэя мужественного героя.

Значение называется переносным или образным, когда оно не только называет, но и описывает или характеризует предмет через его сходство или связь с другим предметом. Контекстуальное значение при этом оказывается сопоставленным с прямым значением, что подчеркивает в нем те черты, на которых основан перенос. М. Диккенс описывает очень энергичную медицинскую сестру, сравнивая ее с динамо-машиной: *She was a dynamo of activity. She was here, there and everywhere — admonishing the doctor, slanging the nurses, telling you to do*

something and then snatching it away to do it herself... (M. Dickens. *One Pair of Feet*)

Технический термин «динамо» получает здесь окказиональное метафорическое значение *источник человеческой энергии*. Прямое значение в тексте отсутствует. Метафора не только делает портрет-характеристику, данный в следующем за ней предложении, более ярким, но и отражает веселое и слегка ироническое отношение автора (рассказ ведется от первого лица) к персонажу. Заметим попутно, что функционально-стилистическая коннотация также может иметь характерологическую функцию, поскольку она вызывает ассоциации, связанные со сферой употребления этого слова.

Разумеется, не всякое переносное значение является стилистически релевантным, в языке много стершихся метафор, не имеющих небразных синонимов и являющихся единственным названием референта: *the mouth of the river*, *the leg of the table* (впрочем, и эти метафоры, если их много, оказываются экспрессивными). Такие случаи следует отличать от узуальных метафор, которые являются вторым названием референта, ср.: *the heart of the matter* – *the essence of the matter*.

Такие метафоры выполняют стилистическую функцию. Так, *cow* применительно к женщине может быть стилистически релевантным в своей грубой экспрессивности. Особенно важным со стилистической точки зрения являются неожиданные метафоры, дающие эффект двойного видения, т.е. образные, конкретные и чувственные, обращающие на себя внимание читателя. Следует вспомнить, что стилистическая метафора есть скрытое сравнение на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов, название одного предмета применяется к другому, выявляя какую-нибудь важную черту второго (например, энергию медицинской сестры). Метафора основана на ассоциации по сходству<sup>1</sup>.

**Метонимическим** называется значение, которое возможно в результате переноса названия одного предмета на другой на основе какой-нибудь постоянной связи между ними. Метонимия основана на ассоциации по смежности. Сообщаемое понятие обогащается при этом конкретными образами: *Give everyman the ear and few thy voice*. (W. Shakespeare).

Переносное значение в поэтической метонимии или метафоре создается на данный случай и понятно из структуры контекста. На сущности и природе образа и тропов мы уже подробно останавливались выше. Здесь же необходимо напомнить, что тропы являются техникой осуществления сопоставления означаемого с

---

<sup>1</sup> Nosek J. Internal Structure of English Colloquial Metaphor. – In: Brno Studies in English – V.8 – 1969.

выбранным для него образом.

## 2.5. Использование многозначности слова в сочетании с повтором

Взаимодействие прямых и переносных значений слова при осуществлении какой-либо стилистической функции может быть **парадигматическим** и **синтагматическим**. Прямое значение слов spit и weep не представлено в описании дождя в рассказе Д. Томаса. Но эти значения известны читателю, и поэтому, читая о "плюющемся" дожде и "плачущих" шляпах, он восстанавливает для себя картину дублинской непогоды. Слова эти оказываются стилистически релевантными благодаря своей многозначности, которая действует в **парадигматическом** плане.

Но эффект сходства и различия значений вариантов многозначного слова может реализоваться также **синтагматически**. Для этого варианты должны быть расположены в одной речевой цели, и притом достаточно близко. Многозначность оказывается стилистически действенной в сочетании с **повтором**.

О функциях и видах повтора мы будем еще говорить неоднократно, а здесь отметим только, что **лексическим повтором** называется повторение слова или словосочетания в составе одного предложения, абзаца или целого текста. Величина расстояния между повторяющимися единицами и число повторений могут быть различными, но обязательно такими, чтобы читатель мог заметить повтор.

## 2.6. Синонимический и частичный повтор

Еще более сложным оказывается взаимодействие близких значений, когда они выражены не вариантами одного слова, а синонимами или когда текст содержит частичный повтор, т.е. однокоренные слова, семантически близкие.

**Синонимами** называются слова, принадлежащие к одной части речи, близкие или тождественные по предметно-логическому значению хотя бы в одном из своих лексико-семантических вариантов и такие, что для них можно указать контексты, в которых они взаимозаменяемы<sup>1</sup>.

Синонимы всегда имеют и несходные компоненты или в предметно-логическом значении, или в коннотациях. Поэтому синонимический повтор позволяет более полно и всесторонне раскрыть и описать предмет.

Рассмотрим синонимический повтор в LXI сонете Шекспира:

---

<sup>1</sup> См. напр.: Arnold I. The English Word. – М., 1986.



Is it thy will thy image should keep open  
My heavy eyelids to the weary night?  
Dost thou desire my slumbers should be broken,  
While shadows like to thee do mock my sight?  
Is it thy spirit that thou send'st from thee  
So far from home into my deeds to pry,  
To find out shames and idle hours in me,  
The scope and tenour of thy Jealousy?  
O, no! thy love, though much, is not so great:  
It is my love that keeps mine eye awake;  
Mine own true love that doth my rest defeat,  
To play the watchman ever for thy sake:  
For thee watch I whilst thou dost wake elsewhere,  
From me far off, with others all too near.

Поэт говорит о своей любви, и сила этой любви образно передается описанием невозможности покоя и сна, для чего используется синонимический повтор: *keep open my heavy eyelids, my slumbers should be broken, keeps mine eye awake, doth my rest defeat, to play the watchman, for thee watch I*.

Использование синонимов позволяет дать конкретное и точное описание бессонницы. Это и тяжесть незакрывающихся век, и короткие, прерывающиеся погружения в сон, после которых человек опять лежит с открытыми глазами, и невозможность отдыха, и постоянная, неотвязная, тревожная мысль, которая не дает заснуть.

Однако постепенно другой тип повтора — **частичный повтор**, т.е. использование однокоренных слов *wake* и *watch*, — вводит и другое чувство, другую тему. Появляется некоторая игра слов. Действительно, *wake* имеет здесь два значения: *my love that keeps my eye awake* значит, что любовь лишила поэта сна, но *thou dost wake elsewhere* реализует другое значение, а именно: *не спать и предаваться развлечениям*. Два значения сразу реализует глагол *watch*: *бодрствовать с какой-нибудь целью* и *следить*. Так приоткрывается читателю и чувство ревности, которое будит в поэте его возлюбленная, проводя время с другими: *From me far off, with others all too near*.

Наряду с этим основным повтором сонет содержит целый ряд других, которые можно назвать более частными. Сонет начинается с двух почти одинаковых по смыслу вопросов (второй несколько дополняет первый). В них, кроме уже упомянутых выше синонимов, синонимичны еще *Is it thy will* — *dost thou desire*. В последующих строчках синонимичны: *spirit* и *shadow*, *to pry* и *find out*. После этих синонимичных повторов появляется эмоциональный экспрессивный повтор слова *love*, усиленный эпитетом *my love (mine own true love)* и

противопоставленный этому же слову, но с другим референтом — thy love.

В результате со-противопоставления синонимов в тексте раскрывается разница в значении сходных слов. Здесь уместно привести слова Ю. М. Лотмана о том, что «художественный текст строится на основе двух типов отношений: со-противопоставления повторяющихся эквивалентных элементов и со-противопоставления соседствующих (неэквивалентных) элементов»<sup>1</sup>.

Именно таким образом в LXI сонете становятся ситуативными синонимами слова *image*, *shadows*, *spirit*, которые в языке синонимами не являются, а здесь означают образ любимой, который лишает поэта сна.

---

<sup>1</sup> См.: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.

## Задания для самостоятельной работы

**1. Подготовьте реферат по одной из предложенных тем**

Темы рефератов:

## Взаимосвязь понятий «стиль» и «стилистика» [3, 4, 9, 10]

Стилистическая дифференциация слов в английском языке [2, 3, 5, 8]

## Разделы книжной лексики современного английского языка [3, 5]

Разделы разговорной лексики современного английского языка [3, 5]

## Взаимодействие различных типов лексических значений при образовании тропов [1, 3, 6, 7]

Принципы и подходы к классификации образных средств языка [1, 3, 6]

Тема реферата: « \_\_\_\_\_ ».

### План реферата:

1) \_\_\_\_\_

2) \_\_\_\_\_

3) \_\_\_\_\_

4) \_\_\_\_\_

5) \_\_\_\_\_

Основные положения (тезисы) по теме реферата:

[illegible]

[illegible]

This image shows a single sheet of white paper with horizontal blue or grey ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are approximately 20 lines visible. The paper has a slight shadow on its right side, suggesting it's resting on a surface.

Современный Гуманитарный Университет

сохранения образности художественного произведения? Докажите, что тропы, основанные на полисемии труднее поддаются переводу. Предложите возможные пути преодоления этих трудностей.

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

5. Существует взгляд на стиль как на отклонение от нормы. Можно ли считать, что отклонение всегда является стилистически релевантным, а стилистический прием всегда представляет собой отклонение от нормы? Подтвердите свою точку зрения примерами.

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

6. Метафору можно определить как скрытое сравнение. Цицерон писал: «Метафора есть сравнение, сокращенное до одного слова». Попробуйте восстановить сравнения, лежащие в основе следующих метафор:

а) In the slanting beams that **streamed** through the open window the dust **danced** and was golden. (Oscar Wilde)

This image shows a single sheet of white paper with horizontal blue or grey ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

«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».

[illegible]

CH. BALLY

## **LANGUAGE AND STYLE**

Charles Bally is thought by some linguists to be the founder of linguostylistics. According to his view first proclaimed in "Traté de stylistique" in 1902 style in language is a set expressive means of the language. Thus stylistics is a part of linguistics which aims at an account of all devices serving "expressiveness".

Stylistic effects. Ch. Bally focuses his attention on correspond to what modern linguists call connotation. The speaker's thoughts can be expressed in an objective, intellectual form: words denote things, actions, concepts. But much more often he adds some affective elements partly reflecting his own self, and partly the social forces he is subject to: words can carry connotation. Denotation and connotation are tied up.

Ch. Bally shows that the basis of stylistic effects lies in language and that they are manifested in speech. He discovers stylistic resources in every sound, every word and every structure. He sees the task of stylistics in studying "the features of organized language from the point of view of their affective content, that is, the expression of sensibility through language, and the effect of language on sensibility".

Stylistics can roughly be divided into two parts: 1) the study of style in all language pronouncements, 2) and the study of style in works of imaginative literature. Literary criticism has failed to produce any solid foundations for establishing a linguistic theory of style. For many stylisticians only linguistics may provide stylistics with tools of considerable precision. The Genevian school (whose founder was Ch. Bally) and Ch. Bally himself attempt to apply linguistic methods also to the analysis of literary materials. Ch. Bally's principles are developed in numerous works on style, among them those of V. Vinogradov, K. Budagov and others. Take, for instance, O. Akhmanova's view: "...linguistic units may function stylistically because they possess certain expressive-evaluative-emotional overtones which are superimposed on their main semiotic content. These overtones accompany the main semantic core of the linguistic unit, the meaning proper. Linguistic style is that part of language which is used to impart to the message certain expressive-evaluative-emotional features. Consequently, linguostylistics concerns itself with the nature (peculiarities) of the expressive-evaluative-emotional features of linguistic units".

Nowadays scholars emphasize the fact that each language has phonological, morphological, lexical, syntactical devices that are exploited for stylistic purposes. Recently great interest has been shown to the semantics of the literary work and to the word employed in the text.

## ST. ULLMANN. STYLE IS CHOICE

St. Ullmann equates stylistics with the “expressive use of language”. He thinks of style as the consequence of choices among variants. These choices carry some kind of meaning. St. Ullmann studies the elements which “colour the cognitive meaning of a word, deepen its effect, or strengthen the impact of the word”. He maintains that there are some “features of features which are peculiar to style and distinguish it from language”. Hence stylistics is not a mere branch of linguistics, it is a parallel discipline. In the course of the discussion of St. Ullmann’s paper at the Symposium on Literary Style in 1969 it has argued that not only the expressive but the cognitive too is stylistic, and the absence of “expressiveness” is stylistically relevant. I. Galperin writes that St. Ullmann’s assertion that stylistics is not a branch of linguistics contradicts his own stylistic analysis based on linguistic methods and principles of investigation.

In the paper mentioned above St. Ullmann investigates relations between semantics and stylistics. He focuses his attention on the semantic structure of words as well as on the semantic relations between them. He shows that such linguistic phenomena as the motivation of the name, the vagueness of the sense of the overtones which arise around polysemy, repetition, homonymy, etc. can be of stylistic effects.

The most widely accented definition of style is that “style” is choice”: ...we must recall the two basic modes arrangement used in verbal behavior, selection and combination. If “child” is the topical of the message, the speaker selects one among the extent, more or less similar, nouns like *child*, *kid*, *youngates*, *tot*, all of them equivalent in a certain respect, and then to comment on this topic, he may select one of the semantically cognate verbs – *sleeps*, *dozes*, *nods*, *naps*. Both chosen words combine in speech chain. The selection is produced on the base of equivalence, similarity and dissimilarity, synonymy and antonymy, while the combination, the build up of the sequence is based on contiguity”.

## THE PROBLEM OF NORM

To define “choice”, i.e. an individual manner, individual deviations, the stylistician should establish norm. The problem of the norm “of a normalized literary language” is one of the most difficult in linguistics. The most traditional understanding of the “norm” is “the form the native speaker habitually uses. Every speaker uses the only correct form of his/her native language and has a perfect command of his native language. And any other form of his/her native language is considered to be a deviation”. P. Guiraud calls a norm “the sum of the most frequent usages”.



### [3] STYLISTIC CLASSIFICATION OF THE ENGLISH VOCABULARY

#### 1. GENERAL CONSIDERATIONS

Like any linguistic issue the classification of the vocabulary here suggested is for purely stylistic purposes. This is important for the course inasmuch as some SDs are based on the interplay of different stylistic aspects of words. It follows then that a discussion of the ways the English vocabulary can be classified from a stylistic point of view should be given proper attention.

In order to get a more or less clear idea of the word-stock of any language, it must be presented as a system, the elements of which are interconnected, interrelated and yet independent. Some linguists, who clearly see the systematic character of language as a whole, deny, however, the possibility of systematically classifying the vocabulary. They say that the word-stock of any language is so large and so heterogeneous that it is impossible to formalize it and therefore present it in any system. The words of a language are thought of as a chaotic body whether viewed from their origin and development or from their present state.

Indeed, the coinage of new lexical units, the development of meaning, the differentiation of words according to their stylistic evaluation and their spheres of usage, the correlation between meaning and concept and other problems connected with vocabulary are so multifarious and varied that it is difficult to grasp the systematic character of the word-stock of a language, though it co-exists with the systems of other levels — phonetics, morphology and syntax.

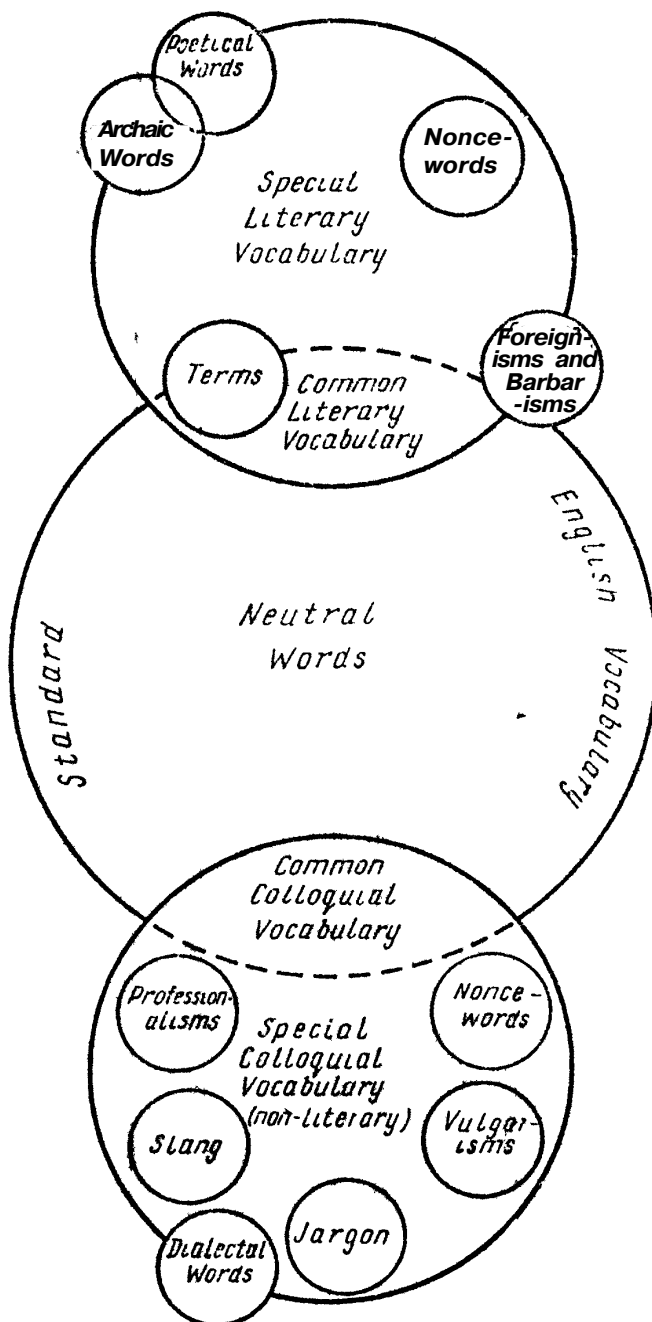
To deny the systematic character of the word-stock of a language amounts to denying the systematic character of language as a whole, words being elements in the general system of language.

The word-stock of a language may be represented as a definite system in which different aspects of words may be singled out as interdependent. A special branch of linguistic science — lexicology — has done much to classify vocabulary. A glance at the contents of any book on lexicology will suffice to ascertain the outline of the system of the word-stock of the given language.

For our purpose, i.e. for linguistic stylistics, a special type of classification, viz. stylistic classification, is most important.

In accordance with the already-mentioned division of language into literary and colloquial, we may represent the whole of the word-stock of the English language as being divided into three main layers: the **literary layer**, the **neutral layer** and the **colloquial layer**. The literary and the colloquial layers

Diagram 1.



contain a number of subgroups each of which has a property it shares with all the subgroups within the layer. This common property, which unites the different groups of words within the layer, may be called its aspect. The aspect of the literary layer is its markedly bookish character. It is this that makes the layer more or less stable. The aspect of the colloquial layer of words is its lively spoken character. It is this that makes it unstable, fleeting.

The aspect of the neutral layer is its universal character. That means it is unrestricted in its use. It can be employed in all styles of language and in all spheres of human activity. It is this that makes the layer the most stable of all.

The literary layer of words consists of groups accepted as legitimate members of the English vocabulary. They have no local or dialectal character.

The colloquial layer of words as qualified in most English or American dictionaries is not infrequently limited to a definite language community or confined to a special locality where it circulates.

The literary vocabulary consists of the following groups of words: 1) common literary; 2) terms and learned words; 3) poetic words; 4) archaic words; 5) barbarisms and foreign words; 6) literary coinages including nonce-words.

The colloquial vocabulary falls into the following groups: 1) common colloquial words; 2) slang; 3) jargonisms; 4) professional words; 5) dialectal words; 6) vulgar words; 7) colloquial coinages.

The common literary, neutral and common colloquial words are grouped under the term ***standard English vocabulary***. Other groups in the literary layer are regarded as special literary vocabulary and those in the colloquial layer are regarded as special colloquial (non-literary) vocabulary. The accompanying diagram 1 illustrates this classification graphically.

## 2. NEUTRAL, COMMON LITERARY AND COMMON COLLOQUIAL VOCABULARY

***Neutral words***, which form the bulk of the English vocabulary, are used in both literary and colloquial language. Neutral words are the main source of synonymy and polysemy. It is the neutral stock of words that is so prolific in the production of new meanings.

The wealth of the neutral stratum of words is often overlooked. This is due to their inconspicuous character. But their faculty for assuming new meanings and generating new stylistic variants is often quite amazing. This generative power of the neutral words in the English language is multiplied by the very nature of the language itself. It has been estimated that most neutral English words are of monosyllabic character, as, in the process of development from Old English to Modern English, most of the parts of speech lost their distinguishing suffixes. This phenomenon has led to the development of

conversion as the most productive means of word-building. Word compounding is not so productive as conversion or word derivation, where a new word is formed because of a shift in the part of speech in the first case and by the addition of an affix in the second. Unlike all other groups, the neutral group of words cannot be considered as having a special stylistic colouring, whereas both literary and colloquial words have a definite stylistic colouring.

**Common literary words** are chiefly used in writing and in polished speech. One can always tell a literary word from a colloquial word. The reason for this lies in certain objective features of the literary layer of words. What these objective features are, is difficult to say because as yet no objective criteria have been worked out. But one of them undoubtedly is that literary units stand in opposition to colloquial units. This is especially apparent when pairs of synonyms, literary and colloquial, can be formed which stand in contrasting relation.

The following synonyms illustrate the relations that exist between the neutral, literary and colloquial words in the English language.

<i>Colloquial</i>	<i>Neutral</i>	<i>Literary</i>
kid	child	infant
daddy	father	parent
chap	fellow	associate
get out	go sway	retire
go on	continue	proceed
teenager	boy (girl)	youth (maiden)
flapper	young girl	maiden
go ahead	begin	
get going	I start	commence
make a move		

It goes without saying that these synonyms are not only stylistic but ideographic as well, i.e. there is a definite, though slight, semantic difference between the words. But this is almost always the case with synonyms. There are very few absolute synonyms in English just as there are in any language. The main distinction between synonyms remains stylistic. But stylistic difference may be of various kinds: it may lie in the emotional tension connoted in a word, or in the sphere of application, or in the degree of the quality denoted. Colloquial words are always more emotionally coloured than literary ones. The neutral stratum of words, as the term itself implies, has no degree of emotiveness, nor have they any distinctions in the sphere of usage.

Both literary and colloquial words have their upper and lower ranges. The lower range of literary words approaches the neutral layer and has a

markedly obvious tendency to pass into that layer. The same may be said of the upper range of the colloquial layer: it can very easily pass into the neutral layer. The lines of demarcation between common colloquial and neutral, on the one hand, and common literary and neutral, on the other, are blurred. It is here that the process of interpenetration of the stylistic strata becomes most apparent..

Still the extremes remain antagonistic and therefore are often used to bring about a collision of manners of speech for special stylistic purposes. The difference in the stylistic aspect of words may colour the whole of an utterance.

In this example from "Fanny's First Play" (Shaw), the difference between the common literary and common colloquial vocabulary is clearly seen.

"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*). Rut he's the right sort: I can see that (*buttonholing him*). You won't let it out downstairs, old man, will you?"

JUGGINS: The family can rely on my absolute discretion."

The words in Juggins's answer are on the border-line between common literary and neutral, whereas the words and expressions used by Dora are clearly common colloquial, not bordering on neutral.

This example from "David Copperfield" (Dickens) illustrates the use of literary English words which do not border on neutral:

"My dear Copperfield," said Mr. Micawber, "this is luxurious. This is a way of life which reminds me of a 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."

There is a certain analogy between the interdependence of common literary words and neutral ones, on the one hand, and common colloquial words and neutral ones, on the other. Both sets can be viewed as being in invariant — variant relations. The neutral vocabulary may be viewed as the invariant of the standard English vocabulary. The stock of words forming the neutral stratum should in this case be regarded as an abstraction. The words of this stratum are generally deprived of any concrete associations and refer to the concept more or less directly. Synonyms of neutral words, both colloquial and literary, assume a far greater degree of concreteness. They generally present the same notions not abstractly but as a more or less concrete image, that is, in a form perceptible by the senses. This perceptibility by the senses causes subjective evaluations of the notion in question, or a mental image of the concept. Sometimes an impact of a definite kind on the reader or hearer is the aim lying behind the choice of a colloquial or a literary word rather than a neutral one.

In the diagram 1 **common colloquial vocabulary** is represented as overlapping into the standard English vocabulary and is therefore to be considered part of it. It borders both on the neutral vocabulary and on the special colloquial vocabulary which, as we shall see later, falls out of standard English altogether. Just as common literary words lack homogeneity so do common colloquial words and set expressions. Some of the lexical items belonging to this stratum are close to the non-standard colloquial groups such as jargonisms, professionalisms, etc. These are on the border-line between the common colloquial vocabulary and the special colloquial or non-standard vocabulary. Other words approach the neutral bulk of the English vocabulary. Thus, the words *teenager* (a young girl or young man) and *hippie* (*hippy*) (a young person who leads an unordered and unconventional life) are colloquial words passing into the neutral vocabulary. They are gradually losing their non-standard character and becoming widely recognized. However, they have not lost their colloquial association and therefore still remain in the colloquial stratum of the English vocabulary. So also are the following words and expressions: *take* (in 'as I take it' = as I understand); *to go for* (to be attracted by, like very much, as in "You think she still goes for the guy?"); *guy* (young man); *lo be gone on* (= to be madly in love with); *pro* (= a professional, e.g. a professional boxer, tennis-player, etc.).

The spoken language abounds in set expressions which are colloquial in character, e.g. *all sorts of things, just a bit, How is life treating you?, so-so, What time do you make it?, to hob-nob* (= to be very friendly with, to drink together), *so much the better, to be sick and tired of, to be up to something*.

The stylistic function of the different strata of the English vocabulary depends not so much on the inner qualities of each of the groups, as on their interaction when they are opposed to one another. However, the qualities themselves are not unaffected by the function of the words, inasmuch as these qualities have been acquired in certain environments. It is interesting to note that anything written assumes a greater degree of significance than what is only spoken. If the spoken takes the place of the written or vice versa, it means that we are faced with a stylistic device.

Certain set expressions have been coined within literary English and their use in ordinary speech will inevitably make the utterance sound bookish. In other words, it will become literary. The following are examples of set expressions which can be considered literary: *in accordance with, will regard to by virtue of, to speak at great length, to lend assistance, to draw a lesson, responsibility rests.*

## **Стилистика современного английского языка**

### **Юнита 1**

Общие вопросы стилистики. Лексическая стилистика.

Редакторы: Ж.Н. Асеева, О.Н. Тимохов

Оператор компьютерной верстки: В.С. Левшанов, В.В. Кулагин

---

Изд. лиц. № 015286 от 27.06.96

Тираж: \_\_\_\_\_

Сдано в печать:

Заказ: \_\_\_\_\_

---