

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств
имени Святителя Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой филологии

Фадеева Л.Ю.

(подпись)

(И.О.Ф.)

« ____ » _____ 20__ г.

ЗАДАНИЕ

на выполнение выпускной квалификационной работы

Студентка Железнова Анна Владленовна

1. Тема: Анализ языковых средств выразительности в прозе Эрнеста Хемингуэя
2. Срок сдачи законченной бакалаврской работы: 04.06.2024
3. Исходные данные: научная литература, периодические издания, интернет-ресурсы
4. Содержание работы: введение, первая глава, вторая глава, заключение, приложение
5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала: таблицы
6. Дата выдачи задания «01» февраля 2024 г.

Научный руководитель

_____ Е.В. Лосинская

(подпись)

(И.О.Ф.)

Задание принял к исполнению

_____ А.В. Железнова

(подпись)

(И.О.Ф.)

(подпись)

(И.О.Ф.)

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств
имени Святителя Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой Филологии

_____ Фадеева Л.Ю.
(подпись) (И.О.Ф.)

« ____ » _____ 20__ г.

**КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН
выполнения выпускной квалификационной работы**

Студентки Железновой Анны Владленовны

**по теме «Анализ языковых средств выразительности в прозе Эрнеста
Хемингуэя»**

	Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении
1.	Поиск и анализ литературы и других источников, их предварительное изучение, подготовка списка источников	01.02.24	01.02.24	Выполнено
2.	Формирование плана исследования, его содержания и структуры	10.02.24	10.02.24	Выполнено
3.	Написание разделов ВКР	06.05.24	06.05.24	Выполнено
	Введение	01.03.24	01.03.24	Выполнено
	1 глава	25.04.24	25.04.24	Выполнено
	2 глава	06.05.24	06.05.24	Выполнено
4.	Формирование выводов и практических рекомендаций. Написание заключения	11.05.24	11.05.24	Выполнено
5.	Оформление работы	17.05.24	17.05.24	Выполнено
6.	Предзащита бакалаврской работы	18.05.24	18.05.24	Выполнено
7.	Исправление замечаний	31.05.24	31.05.24	Выполнено
8.	Представление бакалаврской работы на кафедру	04.06.24	04.06.24	Выполнено
9.	Получение отзыва от руководителя	04.06.24	04.06.24	Выполнено
10.	Получение справки о	18.05.24	18.05.24	Выполнено

	проценте оригинального текста			
11.	Подготовка доклада и иллюстративных материалов для защиты	08.06.24	08.06.24	Выполнено
12.	Изучение отзыва руководителя. Подготовка ответов на замечания	04.06.24	04.06.24	Выполнено

Научный руководитель

(подпись) Е.В. Лосинская
(И.О.Ф.)

Задание принял к исполнению

(подпись) А.В. Железнова
(И.О.Ф.)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
Глава I. Теоретические основы исследования	8
1.1 Особенности текстов художественного стиля.....	8
1.2 Выразительные средства языка и стилистические приемы.....	17
Выводы по главе I	25
Глава II. Анализ выразительных средств в произведениях Э. Хемингуэя.....	26
2.1 Творчество Э. Хемингуэя.....	26
2.2 Средства языковой выразительности в произведениях Э. Хемингуэя..	32
Выводы по главе II	47
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	49
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	51

ВВЕДЕНИЕ

В последнее время все большее число языковедов обращается к проблеме понимания текста. Наиболее эффективным способом решения этой проблемы понимания художественного произведения является всестороннее изучение текста и, в особенности, приемов, которые использует автор, чтобы передать нужную атмосферу, чувства и эмоции героев.

Актуальность работы связана с поиском набора характерных для художественного текста лингвостилистических средств выразительности и синтаксических особенностей, передающих замысел автора и влияющих на читателя, что способствует пониманию функций и механизмов лингвостилистических особенностей художественного произведения и дальнейшему исследованию этих механизмов и функций.

Объект данного исследования – произведения Э. Хемингуэя.

Предметом настоящего исследования являются выразительные языковые средства в произведениях Э. Хемингуэя.

Цель работы - выявление и описание выразительных средств в прозе Э. Хемингуэя.

Поставленная цель определила постановку следующих **задач**:

1. Рассмотреть особенности текстов художественного стиля;
2. Описать средства языковой выразительности художественного текста;
3. Изучить творчество Э. Хемингуэя и его проблематику;
4. Проанализировать лексические и синтаксические средства выразительности в рассказах Э. Хемингуэя.

Теоретической базой исследования послужили научные работы В.В. Виноградова, В.А. Кухаренко, И.Г. Оруджева, В.В. Сдобникова, Ю.М. Скрёбнева, Н.К. Гарбовского

Поставленные задачи определяют использование таких **методов** исследования, как описание, обобщение, анализ и сопоставление.

Материалом исследования послужил совокупный ряд произведений Э. Хемингуэя объемом 150000 печатных знаков.

Практическая значимость состоит в том, что полученные сведения можно использовать в дальнейших исследованиях на тему творчества Эрнеста Хемингуэя. Кроме того, материалы могут быть использованы для составления курсов и проведения семинарских занятий по стилистике английского языка.

Положение, выносимое на защиту:

1. Создание художественных образов в произведениях Эрнеста Хемингуэя происходит за счёт усиления значения слов и передачи эмоций.
2. Средства языковой выразительности, используемые автором, способствуют достижению конкретного эстетического воздействия, созданию художественного образа.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, каждая из которых делится на параграфы, заключения и библиографического списка.

Во введении обосновывается значимость и актуальность выбранной темы, указываются объект, предмет, практическая значимость, теоретическая база, цели, методы исследования, материалы исследования и апробация.

Первая глава посвящена теоретическим основам изучения особенностей текстов художественного стиля и средствам языковой выразительности. Во второй главе раскрывается творческий путь Э. Хемингуэя, проблематики его произведений и выявляются лексические и синтаксические средства выразительности в совокупном ряде его произведений.

В заключении приводятся выводы исследования. Библиографический список насчитывает 51 источник.

Апробация. Результаты исследования были представлены на:

- 1) Поволжский фестиваль студенческой науки: материалы докладов V Рождественских образовательных чтений Тольяттинской епархии «Православие и отечественная культура: потеря и приобретения минувшего,

образ будущего», секция «Актуальные проблемы современной лингвистики», выступление с докладом на тему «Способы выражения авторского сознания в прозе Э. Хемингуэя», Тольятти, 2024 года / отв. ред. прот. Д. Лескин. – Тольятти : Поволжская академия Святителя Алексия, 2024 (в печати).

2) Поволжский фестиваль студенческой науки: материалы доклада на тему «Средства языковой выразительности в произведении Э. Хемингуэя «Кошка под дождём»» VII Региональной молодежной научно-практической конференции, Тольятти, 2024 года / отв. ред. прот. Д. Лескин. – Тольятти : Поволжская академия Святителя Алексия, 2024 (в печати).

По итогам выступления подготовлена статья к публикации.

Глава I. Теоретические основы исследования

1.1 Особенности текстов художественного стиля

Литературно-художественный стиль обслуживает художественно-эстетическую сферу деятельности человека. Художественный стиль — функциональный стиль речи, который применяется в художественной литературе. Текст в этом стиле воздействует на воображение и чувства читателя, передаёт мысли и чувства автора, использует всё богатство лексики, возможности разных стилей, характеризуется образностью, эмоциональностью, конкретностью речи. Эмоциональность художественного стиля значительно отличается от эмоциональности разговорно-бытового и публицистического стилей. Эмоциональность художественной речи выполняет эстетическую функцию. Художественный стиль предполагает предварительный отбор языковых средств; для создания образов используются все языковые средства. Отличительной особенностью художественного стиля речи можно назвать употребление особых фигур речи, так называемых художественных тропов, придающих повествованию красочность, силу изображения действительности. Функция сообщения соединяется с функцией эстетического воздействия, наличие образности, совокупность самых различных средств языка, как общеязыковых, так и индивидуальных авторских, но основой этого стиля являются общелитературные языковые средства. Характерные признаки: наличие однородных членов предложения, сложных предложений; эпитеты, сравнения, богатая лексика [21].

Сфера словесно-художественного творчества как особая сфера человеческой деятельности обслуживается художественным стилем, который выполняет все важнейшие социальные функции языка: информативную, коммуникативную, воздействующую. В художественном стиле все эти

функции подчинены главной его функции – эстетической, заключающейся в том, что действительность воссоздается в литературно-художественном произведении через систему образов.

Художественный стиль – одна из важнейших категорий литературоведения. Стиль формируется в процессе творческой деятельности субъекта, отражая картину мира эпохи и уровень самосознания писателя. Являясь основанием творческой деятельности, стиль выражает суть, уникальность самого феномена творчества в единстве всех его компонентов: содержания и формы, изображения и выражения, личности и эпохи, дает целостный взгляд на искусство [49].

Изучением текстов различных функциональных стилей занимается стилистика. Изучению текстов художественной литературы занимается отдельное направление – стилистика художественного текста.

Особое выделение этого направления связано, в первую очередь, с особой функцией художественной литературы – эстетической. Она играет важную роль при формировании ценностной картины мира, помогает научиться различать добро и зло, нравственное и безнравственное.

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 [40].

В отличие от научного и публицистического текста, целью которых является описание реальных фактов, художественный текст служит эстетическим, развлекательным, воспитательным и другим целям. Вымышленные события в художественном тексте помогают истолковывать поведение литературных персонажей, основываясь на собственном жизненном опыте, проецировать свои представления, чувства, переживания

на художественные образы, поэтому герои, эпизоды, детали текста ассоциативно наделяются символическим, идеологическим, психологическим или другим значением.

В художественном тексте образы и символы - конкретные, но вместе с тем и многозначные - формируются за счет творческой фантазии, образуя художественное целое. Образность и оценочность являются основными характеристиками художественного стиля речи [3].

Стилисты активно начали заниматься лингвистическим анализом художественного текста лишь во второй половине XX века, что стало переворотом и в стилистике, и в лингвистике. В это время текст был признан финалом речетворческой деятельности человека, и это скорректировало понятия об уровневой структуре и единицах языка и речи. Текстом стали заниматься многие ученые, новые разделы науки о языке и смежные области, так появились «лингвистика текста», «теория текста», «анализ дискурса», «нарратология», «стилистика текста», «грамматика текста» и т.д. Так, например, Д.Э. Розенталь, И.Б. Голуб и традиционные разделы, и новые разделы лингвистики (психолингвистика, когнитивная лингвистика, теория речевых актов и др.) стали одним из объектов исследования считать текст [39].

Важно отметить тот факт, что речь художественного текста всегда образная, вызывающая определенные переживания. Однако она не всегда содержит экспрессивные или стилистически окрашенные слова и выражения. Ю.С. Степанов полагает, что исследование художественной речи должно вестись в общем русле исследования стиля произведения, когда его «язык» изучается как одна из составных частей художественной формы произведения [41]. В задачу исследователей входит установление того, как самые различные элементы языка приобретают образность и экспрессивность, становясь средством выражения художественного содержания. Далее, анализ «языка» художественной литературы может быть направлен на выяснение того, как выразительные средства самого языка

используются писателем при «словесном оформлении» художественного образа.

По словам А.И. Ефимова, в тексте художественного произведения встречается неограниченное число единиц разных уровней языковой системы различной стилевой принадлежности, если они эстетически мотивированы содержанием и стилем художественного текста. Это могут быть разговорные, деловые, публицистические элементы, а также клише и научная терминология. Таким образом, то, что в художественном тексте могут интегрироваться языковые средства разных стилей, является важной его особенностью [21].

В настоящее время существуют различные подходы к изучению речевой характеристики или речевого портрета литературного персонажа. Речь того или иного персонажа должна оцениваться с точки зрения категории социолингвистической обусловленности, категории тематического содержания, категории моно- и диглоссии, т.е. одновременном существовании в обществе двух языков или двух форм одного языка, применяемых в разных функциональных сферах [37].

Художественный образ рассматривается как языковой, поскольку, как сказал Л.О. Гинсбург, «языковой образ представляет собой перцептивную реакцию не на предметы и понятия как таковые, но на их языковые воплощения - на те выражения, которые наличествуют в языковом опыте говорящего субъекта» [16, с. 87].

Художественный образ персонажа, его характеристика, определенные качества, а также то, как подаются сведения о персонаже, в литературе играет большую роль.

При характеристике художественного образа персонажа ученые опираются на его психофизические свойства. Так, например, Ю.Д. Апресян считает, что человек, как существо динамическое, может выполнять три вида действий (физические, интеллектуальные и речевые), а также являться носителем таких состояний, как восприятие, знания, умения, эмоции [2].

Исходя из этого, лингвистический анализ художественного образа персонажа заключается в исследовании языковых средств (словообразовательных, грамматических, лексических, синтаксических, стилистических). Они направлены на создание определенного описания, поведения, внутреннего состояния, желаний, целей, речи героя. Более того, они могут воплощать концепции личности автора, способствовать раскрытию идеи произведения.

Изображая героя, авторы рассказов и романов имеют в своем распоряжении множество средств. Я.Н. Засурский полагает, что автор может говорить с читателем напрямую, сообщать открыто о поведении героев и их окружении. Автор может давать оценку действиям персонажа, используя цитаты, замечания, а может предстать в образе всезнающей персоны, способной проникать в мысли героев [23].

Каждое художественное произведение является результатом образного познания и отображения реальной действительности художником. Художественное литературное произведение обладает силой рационального и эмоционального воздействия на читателя благодаря индивидуально-образному изображению мира писателем. Изображая действительность, писатель неизбежно отражает свое видение мира, свое к нему отношение, сочетает правду и вымысел. Конкретный художественный текст передает такой смысл, который не может быть выражен синонимичными высказываниями. Так, Н.К. Гарбовский пишет: «Художественный смысл не может быть «семантически представлен», независимо от данного языкового оформления. Изменение языкового оформления влечет за собой либо разрушение конкретного художественного смысла, либо создание нового» [14, с. 21].

Таким образом, отличительной чертой художественного текста является то, что он содержит не только семантическую, но и так называемую художественную или эстетическую информацию. Эта художественная информация реализуется только в пределах индивидуальной художественной структуры, т. е. конкретного художественного текста. По словам Т.А.

Знаменской, «носителями художественной информации в тексте могут быть любые его элементы, как уровня языка, так и уровня речи» [22, с. 60]. Любые формальные элементы языка, включая графические средства, могут приобретать самостоятельную значимость. И как те, так и другие могут являться в тексте носителями эстетической информации.

По словам В.В. Виноградова, эмоциональным воздействием языковые элементы любого уровня обладают только в системе текста, в определенной текстовой структуре, где они выступают не изолированно, а во взаимодействии с другими языковыми элементами в определенном контексте, протяженность которого различна - от микроконтекста словосочетания до целого текста [11].

Для функциональной стилистики художественная речь - это не только форма, вернее, не столько форма, сколько средство, способ передачи мыслей автора. Это один из видов речевого общения - общения в области эстетической. С этих позиций и следует в данном случае определять специфику художественной речи, и критерии определения специфики при этом не могут совпадать с литературоведческим, хотя между тем и иным аспектом есть точки соприкосновения [10].

Однако для определения специфики художественной речи и этого еще недостаточно. Дело в том, что функционирование слова в художественном тексте и структура художественной речи зависят определенным образом от особенностей восприятия художественного произведения, что не может, хотя бы интуитивно, не учитываться писателем. Известно, что по законам психологии степень понимания зависит от организации высказывания. Это тем более существенно для литературного творчества, которое само по себе представляет искусство слова. Если писатель хочет действительно быть понятым читателем, то для осуществления должного воздействия на читателя ему недостаточно выразить, передать лишь смысл, основную идею произведения через слово, необходимо так передать это слово, чтобы оно непременно «активизировало» воображение и чувства читателя, а не только

его мысль. Иначе говоря, коммуникативной роли языка здесь мало, необходима еще воздействующая и изобразительная роль речи, активизирующая фантазию и чувство читателя. В подтверждении этого у С. Влахова и С. Флорина читаем: «Общение в художественно-эстетической области в полной мере может осуществляться лишь в том случае, если речь выразительна, образна, эмоциональна, если она будит воображение читателя, то есть, если она выполняет еще и эстетическую функцию» [9, с.122]. Только искусно построенная и особенным образом организованная речь может выполнять, эстетическую функцию литературы и считаться художественной.

Именно образность, художественная конкретность, а вместе с тем цельность восприятия и выражения мира являются специфическими признаками художественного произведения и важными воздействующими средствами его на читателя. По словам В.Н. Кожина, эмоциональность, «которая составляет неотъемлемую и яркую черту также публицистической и бытовой сфер общения, в художественной литературе - явление как бы производное от образности» [цит. по 32, с.54].

Художественный язык, будучи рассчитан на восприятие и понимание его на фоне общенародного, общенационального языка, отличается от него тем, что действительность языка художественного произведения есть действительность целостного художественного мира, в результате чего языковые и внеязыковые (содержательные) стороны художественного произведения спаяны значительно прочнее, чем в других функциональных стилях. Е.И. Бондаренко говорит, что закономерности построения художественного языка объясняются не грамматическими и синтаксическими правилами, а правилами построения смысла, «язык со своими прямыми значениями как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла» [7, с. 99]. Таким образом, возникает семантическая двойственность художественного языка как результат столкновения объективной значимости слов с их субъективной смысловой направленностью. Этим объясняется появление дополнительных значений,

которые, по словам В.В. Виноградова, «как бы просвечивают сквозь прямые значения слов в поэтическом языке» [11, с. 45].

По мнению Е.А. Огневой, если говорить о наиболее общих, «типовых» свойствах художественной речи, то «с функционально-стилистической точки зрения, следует исходить:

1) из целей и задач общения в области искусства (литературы) как художественно-образного отражения мира; при этом необходимо учитывать назначение искусства как особой формы общественного сознания - удовлетворять эстетические потребности людей, что осуществляется благодаря воздействию художественных произведений не только на ум, но и на воображение и чувства читателей;

2) из характера своеобразия творческого мышления художника слова, т. е. мышления образного;

3) из специфики предмета и содержания искусства и, следовательно, предмета и «типа» содержания художественной речи [35].

В художественном произведении речь может передаваться несколькими способами: в форме прямой речи героя (персонажа или автора-рассказчика), в форме косвенной речи, в виде авторского повествования и при помощи несобственно-прямой речи. Каждый из четырех способов изображения внешней и внутренней речи имеет свои характеристики в плане структуры, семантики и стилистического функционирования в художественном тексте.

Художественный диалог может содержать достаточно полную информацию о личности персонажа (его гендерной, возрастной, локальной, национально-расовой, темпоральной характеристиках, социальном статусе, внешнем облике, эмоциональном состоянии).

При восприятии образа персонажа в художественном диалоге необходимо учитывать два контекста: эксплицитный и имплицитный. Последнему уделяется особое внимание, так как для лингвистического анализа речи действующих лиц особое значение имеет скрытый смысл,

который позволяет судить о личности героя. Диалог в рамках художественного произведения может быть межличностным и внутренним (интраперсональным) [16].

Внутренний диалог представляет собой последовательность диалогически взаимосвязанных высказываний, порождаемых говорящим и непосредственно воспринимаемых им в процессе интраперсонального общения. Если внешний диалог направлен вовне, на установление и поддержание речевого межсубъектного контакта, то внутренний - контакта между различными ипостасями личности в пределах ее сознания [16].

Существует также и другие формы интраперсонального общения, такие как внутренний монолог и простое внутреннее реплицирование.

Внутренний монолог является сложной формой одностороннего речевого взаимодействия индивидуума с самим собой. Посредством внутренних монологов индивидуум обычно фиксирует конечные результаты собственного мыслительного процесса, поэтому для них характерны определенная содержательная цельность и непрерывность, которые что обеспечивает единство темы. Внутренний монолог может использоваться и как способ осмысления отношений с другим человеком, отношений к его словам и поступкам. Возможен и внутренний монолог по поводу воспринимаемой чужой речи, но лишь после завершения этой речи [20].

Таким образом, художественный текст имеет свои особенности, так как он является результатом творческого процесса автора, выполняет развлекательную, эстетическую, воспитательную и другие функции, характеризуется высокой степенью эмоциональности, оценочности, образности, частым использованием изобразительно-выразительных средств.

1.2 Выразительные средства языка и стилистические приемы

Под стилистическими средствами художественной выразительности принято понимать намеренное подчеркивание, усиление какой - либо структурной или семантической черты языковой единицы (нейтральной или экспрессивной), которое достигает обобщения описываемого предмета и становится, таким образом, моделью, порождающей новое значение, новый образ объекта.

Стилистический анализ - попытка найти художественные принципы, лежащие в основе выбора языка писателем. Однако, как и все тексты имеют свои индивидуальные качества, лингвистические особенности, которые заслуживают внимания, хотя они и могут быть важными в одном тексте, но не обязательно им уделяют внимание в другом тексте того же или другого автора. Лексические категории используются, чтобы узнать, как выбор слов включает в себя различные типы значения. Они могут содержать общее описание выбора словарного запаса, а также экзамены существительных, прилагательных, глаголы, наречия и т.д. Грамматические категории, с другой стороны, исследуют такие отрасли как типы предложений, предложения сложность, типы предложений, структура предложений, фразы с существительными или глаголами, классы слов и т.д.[21].

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. По мнению В.А. Кухаренко, суть тропов состоит в сопоставлении понятия, представленного в традиционном употреблении лексической единицы, и понятия, передаваемого этой же единицей в художественной речи при выполнении особой стилистической функции [29].

Художественные средства нарушают стандартизацию, они «охраняют» языковую норму и зачастую становятся основой для ее формирования. Еще

отметим следующее: невозможно говорить о каких-то специфических языковых единицах, присущих художественному стилю, как, например, о терминах в научном, ведь в зависимости от темы, сюжета, профессии и происхождении героев в текст включаются и просторечия, и диалектизмы, и профессионализмы-жаргонизмы, и термины и т.д. Отсюда следует, что особенностями художественного стиля являются средства языковой выразительности, куда относятся многочисленные тропы, стилистические приемы, аллегории, символы и т.д. Е.Л. Марьяновская полагает, что образно-ассоциативные качества речи являются основой художественного текста. Авторы больше работают над тем, чтобы текст вызывал у человека наглядный образ, чем над его предметно-понятийным аспектом. Художественный текст – это отражение способ мышления тех, на языке которых создано произведение, особенности языкового отражения национальной картины мира [33].

Главными средствами воздействия на читателя являются образность художественного произведения, его конкретность и цельность отражения реальности. По словам Е.И. Бондаренко, «эмоциональность, «которая составляет неотъемлемую и яркую черту также публицистической и бытовой сфер общения, в художественной литературе - явление как бы производное от образности» [7, с.50].

Успешно взаимодействовать разноуровневые стилистические приемы не могут. Кроме того, нет единства мнений по вопросу основания отношения самих стилистических приемов к определенным ярусам этого раздела лингвистики. Различие во взглядах ученых обусловило и наличие различных классификаций групп приемов стилистики.

В классификации В.А. Кухаренко обнаруживается детализация приемов на синтаксическом уровне. Так, ученый относит метафору, олицетворение, метонимию, иронию, гиперболу, эпитет, зевгму, игру слов к стилистическим приемам лексического яруса, а вот синтаксический ярус представлен инверсией, риторическим вопросом, эллипсом, саспенсом,

повторами, параллельными конструкциями, хиазмом, многосоюзием, бессоюзием, апозиопезисом, которые называются синтаксическими приемами, и антитезой, литотой, сравнением, перифразом, градацией, называемыми приемами лексико-синтаксическими. К стилистическим приемам фонетики и графики автор относит курсив, подчеркивание, орфографические ошибки, слоговоеделение, заглавные буквы, кавычки, аллитерация, ассонанс, ономапопея, рифма, ритм [29].

Основанием классификации З.И. Хованской служит троп. Исследователь выделяет соответственно «тропеические и нетропеические стилистические приемы: первые базируются на тропах (метафора, метонимия, олицетворение и иносказание: символ, аллегория, недоговоренность, подтекст и т.д., вторые же неоднородны в отношении структуры и семантики, они представлены сравнением, эпитетом, иронией, гиперболой, контрастом (антитезой), повторами, параллельными конструкциями» [44, с. 72].

Классификация стилистических приемов И.В. Арнольд строится на изобразительных выразительных средствах лексики, т.е. тропах и выразительных средствах синтаксиса, т.е. фигурах речи. Кроме них автор еще отмечает графические и фонетические приемы стилистики. Метафору, метонимию, синекдоху, иронию, гиперболу, эпитет, оксюморон, литоту и олицетворение ученый считает основными, а аллегория и перифраз – развернутая метафора и метонимия – отмечаются отдельно. Фигуры речи представлены инверсией, риторическим вопросом, повтором, литотой, эллипсом, бессоюзием, многосоюзием, умолчанием, апозиопезисом, зевгмой [3].

По утверждению И.В. Арнольд, «можно и на морфологическом уровне обнаружить стилистические особенности использования слов разной частеречной принадлежности в необычных лексико-грамматических и грамматических значениях и с необычной референтной отнесенностью, т.е. транспозицией, которая дает стилистический эффект» [3, с. 17].

Экспрессивность средств словообразования также не остается вне поля зрения ученого.

Особенно хочется отметить размышления И.Р. Гальперина, который для некоторых приемов характерно их использование строго в художественной речи, тогда как в других стилях выразительность им не свойственна. В качестве примера ученый приводит несобственно-прямую речь. И в то же время лингвист замечает влияние газетно-публицистического, научного, делового стилей на «развитие у некоторых языковых средств выразительности в результате их использования в похожих функциях, что обуславливает становление новых групп стилистических приемов» [13, с. 98].

Последнее утверждение И.Р. Гальперина требует обязательного анализа языковой природы всех приемов стилистики, описанных еще в риториках античного периода и более поздних теориях словесности, так как только такой подход позволит правильно понимать специфику их функционирования. Например, на базе принципов взаимодействия различных типов лексических значений строится классификация некоторых лексических стилистических средств языка. Первой отметим теорию профессора И.Р. Гальперина, согласно которой стилистика художественного текста исследует самые разные средства выразительности и стилистические приемы: 1) лексические; 2) синтаксические; 3) устоявшиеся выражения и фразеологические единицы и 4) фонетические выразительные средства и стилистические приёмы [13].

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. 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 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.

Рассуждая о возможностях художественного текста, нельзя не сказать об интертекстуальности. И.В. Арнольд определяет интертекстуальность как «включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [3, с. 17]. Но в процессе исследования интертекстуальности И.В. Арнольд начала склоняться к более широкому пониманию этого термина, и начала рассматривать в составе этого понятия связи между произведениями, которые не только выражены текстовыми вербальными включениями, но, кроме того, отражают диалогичность между культурами. Такими связями Арнольд считает, прежде всего, влияния одних писателей или целых национальных литературных направлений на другие, а также бродячие сюжеты сказок и эпоса и все это изучается литературоведами.

Английские художественные тексты не являются исключением, т.е. они передают особенности культуры, языковых представлений об окружающей действительности. Одной из особенностей построения англоязычных произведений является грамматическая организация знания. Выразительные средства служат для усиления придания «объёмности»

персонажам и остроты диалогам. Используя выразительные средства, писатель имеет возможность более полно и красиво изложить свои мысли, до конца ввести читателя в курс дела. Под выразительными языковыми средствами могут пониматься как фигуры речи, так и слова с определенной стилистической окраской. Так, у А.В. Федорова читаем: «В системе стиля всякое средство выражения, всякий элемент языка, приобретающий стилистическую функцию, является выразительным средством, независимо от того, создает ли он в сочетании с другими элементами впечатление привычности данного отрезка речи, или, напротив, заставляет его выделяться в целом по контрасту с нейтральными формами речи, или же, наконец, создает контраст внутри него, вступая в столкновение с окружающими словами или грамматическими конструкциями» [43, с.73].

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 фразем, 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 [29],[33],[46]. 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 [37].

Наиболее распространёнными тропами являются метафора, метонимия, эпитет, сравнение, синекдоха, ирония, гипербола, литота и олицетворение. Метафора обычно определяется как скрытое сравнение, осуществляемое путем применения названия одного предмета к другому и выявляющее таким образом какую-нибудь важную черту второго.

Синтаксическими средствами выразительности является использование особого построения предложений или отдельных фрагментов текста для усиления эмоционального воздействия на читателей. Несобственно-прямая речь является особым стилистическим синтаксическим приемом. Она представляет собой своеобразный способ передачи чужой речи, отличающимся от косвенной речи, авторское изображение чувств, переживаний и мыслей персонажей. Другими словами, то отрывок повествовательного текста, передающий слова, мысли, чувства, восприятия или только смысловую позицию одного из изображаемых персонажей.

Повтор является синтаксическим средством выразительности. Повтором или репризой называется фигура речи, которая состоит в повторении звуков, слов, морфем, синонимов или синтаксических конструкций в условиях достаточной тесноты ряда, т.е. достаточно близко друг от друга, чтобы их можно было заметить. Повтор может нести в себе различные функции. Существует несколько видов повтора. Синтаксическое повторение включает в себя анафору, эпифору, анадиплосис, рамочную конструкцию и полисиндетон.

К числу стилистических приемов, в какой-то степени родственных эпитету (по функции, но не по лингвистической природе), относится сравнение (*simile*). Сущность этого стилистического приема раскрывается самим его названием. Два понятия, обычно относящиеся к разным классам явлений, сравниваются между собой по какой-либо одной из черт, причем это сравнение получает формальное выражение в виде таких слов, как: *as, such as, as if, like, seem* и др. Сравним два следующих предложения: 1) *My verses flow like streams*; 2) *My verses flow in streams* [47]. Между выразительными (экспрессивными) средствами языка и стилистическими приемами языка трудно провести четкую грань, хотя различия между ними все же имеются.

Под выразительными средствами языка понимают такие морфологические, синтаксические и словообразовательные формы языка, которые служат для эмоционального или логического усиления речи. Эти формы языка отработаны общественной практикой, осознаны с точки зрения их функционального назначения и зафиксированы в грамматиках и словарях. Их употребление постепенно нормализуется. Вырабатываются правила пользования такими выразительными средствами языка. Все выразительные средства языка (лексические, морфологические, синтаксические, фонетические) являются объектом изучения как лексикологии, грамматики и фонетики, так и стилистики [21].

Таким образом, к особенностям языка художественной литературы следует отнести необычайно богатый, разнообразный словарь. Если лексика научной, официально-деловой и разговорной речи относительно ограничена тематически и стилистически, то лексика художественного стиля не ограничена. Здесь могут использоваться средства всех других стилей - и термины, и официальные выражения, и разговорные слова и обороты. Все эти разнообразные средства подвергаются эстетической трансформации, выполняют определенные художественные задачи, используются в

своеобразных комбинациях. Однако принципиальных запретов или ограничений, касающихся лексики, не существует.

Выводы по главе I

Текст является объединенной смысловой связью последовательностью знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность. Художественный текст в свою очередь опирается на использование образно-ассоциативных качеств речи. Художественный текст представляет собой способ презентации когнитивной культуры, к которой он относится, отображает специфику языка, в то же время являясь средством упорядочения знаний об окружающем мире.

В каждом художественном тексте присутствуют различные средства выразительности. Средства выразительности – это особые приемы, служащие для украшения речи.

Значительный интерес в этой связи вызывает анализ художественных текстов в силу своеобразия стиля, образности языка, подбора лексических и стилистических средств выражения мысли автора.

Стилистические средства выразительности – это элементы, с помощью которых автор усиливает воздействие на читателя. Изучение средств выразительности помогает вскрыть механизмы использования стилистических фигур для построения определенного ритма и для усиления эмоционального воздействия на читателя.

Глава II. Анализ выразительных средств в произведениях Э. Хемингуэя

2.1 Творчество Э. Хемингуэя

Эрнест Миллер Хемингуэй родился в Оук-Парке, штат Иллинойс, 21 июля 1899 года. Мальчиком Хемингуэй провел большую часть своего времени в северном Мичигане, где он написал некоторые свои ранние работы. После окончания средней школы в 1917 году он стал репортером газеты «Канзас Сити-Стар» (Kansas City Star), где он получил навыки академического письма [8].

У Э. Хемингуэя была удивительно насыщенная драматическими событиями и глубочайшими переживаниями жизнь. Действительно, он прошёл две мировые войны, гражданскую войну в Испании, он охотился на «большую рыбу» в Атлантическом океане и на «большую дичь» в Африке, восторгался испанской корридой и был её крупнейшим знатоком. Он был отличным боксёром, яхтсменом, пловцом, снайпером, альпинистом. Он тонко чувствовал и понимал людей и природу.

Позже он служил корреспондентом «Звезды Торонто», а затем поселился в Париже. После 1927 года Хемингуэй длительное время проживал в Ки-Уэсте, штат Флорида, Испании и Африке. Во время гражданской войны в Испании (1936-1939) он вернулся в Испанию в качестве корреспондента газеты. Во время Второй мировой войны (1939-1945) он снова стал корреспондентом, а позже репортером Первой армии Соединенных Штатов. После войны Э. Хемингуэй обосновался около Гаваны, на Кубе, а в 1958 году перебрался в Кетчум, штат Айдахо. Э. Хемингуэй страдал серьезным слабоумием, вероятно, из-за многих препаратов, которые принимал для подавления своего высокого кровяного давления в старости. Ему начало казаться, что федеральные власти США были готовы заманить его в ловушку, чтобы в дальнейшем посадить в тюрьму. Ранним утром 2 июля 1961 года, после многократных неудачных

попыток самоубийства, Э. Хемингуэй скончался после того, как выстрелил себе в голову из охотничьего ружья [8].

Отличительной художественной особенностью прозы Хемингуэя является так называемый «принцип айсберга». Он заключается в создании «двойной оптики» художественного изображения, в результате которой предельно «просто» и «аскетично» построенный сюжет насыщается сложным подтекстом, в котором сосредотачивается все богатство смыслов, эмоций, психических реакций, символов, ассоциаций [19]. Таким образом, внешне не выходя за рамки лаконичного, документально «сухого» повествования, писатель охватывает скрытую за поверхностью вещей и событий глубинную «правду жизни». В ранних произведениях неоднократно звучит тема бегства из США в поисках сначала идеалов, а потом - лишь забвение.

Главной темой его раннего творчества было изображение людей, которые потеряли веру в общество, в идеалы, в собственные силы или возможность найти счастье. Художественной особенностью ранних произведений Э. Хемингуэя было использование модернистских приемов, прежде всего таких как «поток сознания», но постепенно писатель создавал собственный, самобытный творческий метод и стиль. От модернизма Хемингуэя отдаляло не восприятие иррационального. Используя найденные представителями этого течения отдельные средства, он искал ответы на поставленные жизнью проблемы в действительности, а не где-то еще. Постепенно тематика расширялась, раскрытие тем становилось глубже, но менее откровенным - идеи из открытого текста переходили в подтекст, прямую фактографичность заменял особый, философский символизм, «принцип айсберга» по собственному определению писателя: художественный текст лишь та часть айсберга, которую видно на поверхности [19].

Э. Хемингуэй детально описывал мельчайшие изменения настроений, желаний и ощущений героев произведений, но избегал изображать большие чувства - не потому, что в них не верил, а потому, что их у своих современников не смог найти. Три произведения - «И всходит солнце»,

«Прощай, оружие!» и «Старик и море» - являются отображением разных этапов творческого роста Хемингуэя, эволюции его художественных принципов. Темы двух первых романов похожи, отличается именно их раскрытие. Герой «И всходит солнце» - журналист Джейк Барнс, после тяжелого ранения на Первой мировой войне ищет забвение в алкоголе, он любит Брет Эшли, но последствия ранения не позволяют ему найти утеху в любви. Он, искалеченный войной физически и морально, не может слиться с окружающими его людьми, но те также не знают смысла жизни. Выражение «утраченное поколение» вынесено в эпиграф именно этого романа, который был своеобразным манифестом раннего Хемингуэя. Подтекст романа пока что легко расшифровывается. Манера письма крайне фактографическая. В романе «Прощай, оружие!» вопрос об искалеченной войной человеческой душе и судьбе «утраченного поколения» ставится шире. Война здесь - кое-что большее, чем стихийное бедствие, появление «утраченного поколения» объясняется социальными причинами, но не сводится к ним.

Работа Э. Хемингуэя «Старик и море» (1952) позволила ему получить Пулитцеровскую премию 1953 года по художественной литературе. «Старик и море» был также признан шедевром. Этот роман позволил Хемингуэю получить Нобелевскую премию по литературе в 1954 году [8].

Э. Хемингуэй прославился своим уникальным стилем письма. Он сделал много новаторских шагов в реформировании техники письма, например, подчеркнуто используя диалог, а не повествование. Он использует «поток сознания» или «флешбэк» в своей работе, а также использует простые предложения, избегая сложных выражений. Э. Хемингуэй явился родоначальником простого и нового способа написания в английском языке. Литературовед Хай Питер Б. говорит, что «предложения Хемингуэя обычно короткие и простые. Гораздо реже он использует прилагательные. Писатель иногда повторяет ключевую фразу, сопровождая ее троеточием, чтобы подчеркнуть определенную мысль повествования» [47, с.147].

Еще один комментарий к уникальному стилю письма Э. Хемингуэя

дает Икс. Дж. Кеннеди. Он отмечает: «Известный стиль Э. Хемингуэя включает как короткие предложения, так и длинные, но когда предложения длинные, они, как правило, относительно просты в структуре. Э. Хемингуэй любит длинные сложные предложения (предложение плюс предложение плюс предложение), соединенные союзом «и». Хемингуэй – мастер быстрого, краткого диалога и часто представляет целые сцены в форме разговора» [48, с. 96.].

Э. Берджесс в своей книге «Эрнест Хемингуэй и его мир» также отдает должное стилю письма Э. Хемингуэя. Он пишет, «мелодия Э. Хемингуэя является элегической, даже когда она больше выражает радость». Э. Хемингуэй сформировал новый стиль и внес оригинальный вклад в мировую литературу. Он является примером для подражания для молодых людей, которые сами начинают писать. Кодекс мужества Хемингуэя, стоическое противостояние его героя всем напастям оказали огромное влияние на литературу» [47].

Его произведения проникнуты мотивом пессимизма, крайней неблагополучности; герой находится в атмосфере страдания, внутренней пустоты, которая прячется под внешним цинизмом, безразличием. Кровь и страдание Первой мировой войны породили людей без чувств, людей, на глазах которых убивали друзей, родственников, людей, за которыми ухаживали девушки, сестры милосердия, и воспринимали их не как мужчин, а как совокупность ран, грязи и разочарования. Тема «потерянного поколения» приобрела ведущее значение в произведениях Э. Хемингуэя. Его представители поражают холодным цинизмом, а в действительности — это неспособность наладить жизнь, которая потеряла все ценности, даже веру.

Американский литературовед В.Т. Стеффорд в книге, посвященной литературе США XX в., говорит о стиле Хемингуэя: «Стиль никогда не будет в Америке таким, каким он был бы без его примера... Влияние лаконичной прозы Хемингуэя не только на англоязычных писателей, но и на писателей других стран необыкновенно значительно...» [цит. по 15].

Э. Хемингуэй выработал энергичный («power») стиль, который явился «достижением искусства современного повествования», отмечалось в решении Нобелевского комитета, который в 1954 г. присудил писателю премию.

Понятием «стиль Э. Хемингуэя» пользуются американские и советские литературоведы, однако содержание этого термина полностью не раскрыто. И если сама фигура писателя остается в центре внимания многих зарубежных критиков, по-разному осмысляющих литературный опыт Хемингуэя, то исследовании, специально посвященных анализу стиля американского писателя, очень немного. И исследования эти чаще касаются вопросов формы, синтаксиса хемингуэевской прозы.

Для самого Хемингуэя работа над формой никогда не превращалась в самоцель. Начиная литературную деятельность бок о бок с такими признанными модернистскими писателями, как Джойс, Элиот, Паунд, учась у Гертруды Стайн требовательности к форме, Хемингуэй всегда оставался верен реалистическому методу, которым написаны почти все его новеллы и романы.

И. Кашкин справедливо указывал, что разрыв Хемингуэя с модернизмом проходил по линии не только «как писать», но и «о чем писать». «Никчемность микроскопического психологического анализа Г. Стайн, - писал критик, - разоблачали даже не столько ее откровенные формальные эксперименты, сколько самые темы и содержание ее сочинений. Свой микроанализ она прилагала к подробнейшему исследованию мелких, комнатных, а то и тепличных переживаний, это были филигранно выточенные словесные бирюльки» [26].

Э. Хемингуэй же в своих произведениях дает социально-психологический анализ наиболее характерных явлений современности, таких, как империалистическая война, враждебность капиталистического общества человеческим устремлениям, народно-освободительная борьба с фашизмом.

Э. Хемингуэй пишет скупым, лаконичным языком, оставляя «семь восьмых» и «белое пространство» между строк. Тем самым автор вовлекает читателя в процесс творчества. Желая воссоздать «подводную» часть текста, читатель мобилизует свой собственный жизненный опыт, становясь как бы соавтором произведения. Писатель использует приемы, обеспечивающие читателю возможно большую свободу воссоздания образов, восприятия ситуаций и диалогов. «Белое пространство» заполняется ассоциациями, воспоминаниями читающего, которые помогают понять, почувствовать подводную часть известного хемингуэевского «айсберга».

Говоря о прозе Э.Хемингуэя, нельзя упустить из внимания понятие интертекстуальности, так как она присуща многим его произведениям. К основным видам проявления интертекстуальности в тексте можно отнести цитаты, аллюзии, афоризмы, реминисценции и пародии. Мы уделим особое внимание только аллюзиям и реминисценциям, так как одни являются наиболее часто встречающимися проявлениями интертекстуальности в малой прозе Э. Хемингуэя.

Эффект реминисценции достигается разными способами. Чаще всего упоминания касаются какого-то конкретного персонажа, сцены из другого произведения или личности самого автора. Реминисцентную природу имеют художественные образы, фамилии некоторых литературных персонажей, отдельные мотивы. и т.д.

Наряду с художественной деталью важнейшей составной частью поэтического стиля Э. Хемингуэя являются повторы. В американской критике встречаются упоминания о том, что хемингуэевский ритм и повторы - результат его ученичества у Гертруды Стайн. Возможно, сам прием писатель стал применять после Стайн, но смысл повторов у него совершенно иной. Повторы Стайн способны сообщить лирическое настроение, они звучат музыкально. Например: "Star light star bright I wish I may I wish I might have the wish I wish tonight" или "I wish I was a fish with a great big tail, a polly wolly doodle a lobster and a whale"[48].

Э. Хемингуэю удастся выразить самые тонкие переживания героев, их состояние не путем подробного описания этих переживаний, а искусным отбором примет, черт или своеобразным построением фразы.

Об удивительном умении американского писателя создавать яркую зрительную картину изображаемого хорошо сказал Юрий Олеша: «Когда обращаешься к книгам Хемингуэя, то даже не можешь дать себе отчета, читаешь ли книгу, смотришь ли фильм, видишь ли сон, присутствуешь ли при совершающемся на самом деле событии» [цит. по 42].

Особенности стиля Э. Хемингуэя обеспечивают активное прочтение его произведений, глубокое постижение читателем мыслей и чувств автора. Творческие принципы писателя рассчитаны на развитие самостоятельного мышления у читателя, сознательного (критического) отношения к окружающей капиталистической действительности. В своих произведениях он не дает ответа на крупнейшие вопросы современности, но весь дух его творчества, его стиль развивают у читателя способность к глубокому проникновению в явления окружающей действительности, к анализу тех ее сторон, которые явились содержанием романов Э. Хемингуэя.

2.2 Средства языковой выразительности в произведениях Э. Хемингуэя

Эрнест Хемингуэй американский писатель и журналист, лауреат Нобелевской премии, признанный классик и один из самых известных писателей мира. Характерные черты стиля Э. Хемингуэя: короткие ритмичные предложения, недосказанность и подтекст. Это так называемый «Хемингуэевский Айсберг». Творческие принципы писателя рассчитаны на развитие самостоятельного мышления у читателя, сознательного отношения к окружающей действительности.

Авторская речь включает в себя диалогические и монологические высказывания героев, составляющие основную часть текста. Э. Хемингуэй использует синтаксические средства выразительности. В своих произведениях автор использует различные виды повтора для передачи эмоционального состояния персонажа в критический период жизни, а также для придания повествованию ритмичности и динамичности. В целом, повторы несут в себе три разные функции: усиление выразительности, создание ритма и создание нарастания.

Одним из самых известных произведений Э. Хемингуэя является роман «Старик и море». В нем рассказывается история старого кубинского рыбака Сантьяго, о его борьбе в открытом море с гигантским марлином, который стал 5 самой большой добычей в его жизни. Это история о сложных жизненных испытаниях, выпадающих простому человеку и о силе духа. Языковой стиль Э. Хемингуэя в произведении «Старик и море» уникален. Сила Хемингуэя заключается в его коротких предложениях, наполненных глубоким смыслом и очень специфических деталях. Основными стилистическими синтаксическими особенностями романа «Старик и море» является несобственно-прямая речь и повторы. Несобственно-прямая речь является важной составляющей произведения.

Большую роль в произведении «Старик и море» играют внутренние монологи главного героя. Значительное время в повести старик проводит наедине с морем, птицами, рыбами. В то время, когда действия старика, события и обстановка вокруг него описывается автором, то выводы и впечатления Сантьяго от окружающего мира структурированы Хемингуэем в монологи.

Повторы часто встречаются в романе «Старик и море» и так же играют важную роль в этом произведении. В основном автор использует синтаксические виды повторов: полисиндетон, анафора, параллельные конструкции. Они могут выполнять различные функции, но чаще всего они используются для усиления выразительности, для создания ритма и для

создания нарастания. В целом, повторы концентрируют и акцентируют внимание читателя на том, что хочет выразить автор. Кроме того, в романе «Старик и море» еще и авторское повествование является определяющим с точки зрения объема и значимости. Авторская речь включает в себя диалогические и монологические высказывания героев, составляющие основную часть текста. С точки зрения автора мы видим все, что происходит с героем и вокруг него, именно автор рассказывает нам о мыслях и чувствах Сантьяго.

Сборник рассказов «В наше время» Эрнеста Хемингуэя является великим произведением модернистской литературы. «Фрагментарный роман», как называет его ранняя рецензия Лоуренса Д.Х., состоит из коротких рассказов и прозаических эпизодов в чередующемся порядке, создавая взаимодополняющие и контрастные эффекты, которые подобны граням в коллаже современной жизни.

В рассказах раскрывается тема любви, причем несчастливой, а подавленной и нездоровой, которая была характерна для героев потерянного поколения. Это можно понять благодаря следующим словам: «She was sorry, and she knew he would probably not be able to understand, but might some day forgive her, and be grateful to her, and she expected, absolutely unexpectedly, to be married in the spring. She loved him as always, but she realized now it was only a boy and girl love» [51]. В рассказе «Очень короткая история» прослеживается сложное нравственное состояние героев, которые потеряли смысл в истинной любви.

Своеобразно раскрываются семейные отношения между отцом и сыном в рассказе «Индийский поселок». Ник проскальзывает в роли ребенка к всемогущему отцу. Например, когда Ник впервые обращается к нему, он называет его «Dad». Это видно в первой же реплике: «Where are we going, Dad?» [51]. Когда женщина начинает кричать, он начинает использовать термин, подходящий для детей младшего возраста: «Daddy». Причём ребенок добавляет «oh», показывая свой страх: «Oh, Daddy, can't you give her

something to make her stop screaming?» [51].

Здесь хорошо видно, как Эрнест Хемингуэй умело использует лексику, не нагромождая текст лишними словами. При этом отец Ника Адамса отвечает на вопросы сына о рождении, смерти и самоубийстве короткими фразами: «I don't know», «It all depends» [51]. Например: «I don't know, Nick. He couldn't stand things, I guess», «No, I think it's pretty easy, Nick. It all depends» [51].

Тем не менее, он удовлетворен его ответами, так как Ник жаждет не правды, а безопасности от авторитетной фигуры. Прозрение мальчика о том, что он никогда не умрет, соответствует не испытаниям, которые он только что пережил, а укреплению иерархических отношений: «In the early morning on the lake sitting in the stern of the boat with his father rowing, he felt quite sure that he would never die» [51]. Это предложение описывает постепенное восхождение от времени к пространству, к относительному положению сына и отца, и завершается словами «his father rowing». Таким образом, оба сосредоточены на авторитетной фигуре, который, участвуя в этой райской сцене, намекает своему сыну на бессмертие.

Если говорить о произведении, в котором лексика играет важную роль в создании художественных образов, то стоит выделить рассказ «Кошка под дождём». Дело в том, что слова в данном произведении образуют лексико-тематические группы. Например, «rain» имеет свое ассоциативное поле: window, weather, water. Они помогают понять, при каких обстоятельствах происходят события: «The rain dripped from the palm trees» [51], «The American wife stood at the window looking out» [51]. Читатель понимает, что идет дождь, который является отражением душевного состояния главной героини, а также, что она стоит у окна и наблюдает за кошкой.

Ключевое слово «hotel» (ассоциативное поле: door, room и так далее), дает представление о том, где это происходит: «Their room was on the second floor facing the sea» [51], «There were only two Americans stopping at the hotel» [51].

Слова «wife», «cat» и связанные с ними: «tired, disappointed, pretty», «purr, sit, big» определяют главную героиню рассказа, ее внешность и характер, а также символ жизни, к которой стремится «американская жена». Это хорошо видно в предложениях: «—You look pretty darn nice, || he said» [51], «I want to have a kitty to sit on my lap and purr when I stroke her» [51]. Все это входит в авторскую идею и помогает в понимании содержания художественного произведения.

Эрнест Хемингуэй, помимо терминов и тематической лексики, также использует разговорную лексику. Например, во второй части сборника, «kid», «hollered» — это американские коллоквиализмы. «I saw them coming and hollered at my old man as he went by, and he was leading by about a length and riding way out, and light as a monkey, and they were racing for the water-jump» [51]. «The kid came out and had to kill five bulls because you can't have more than three matadors, and the last bull he was so tired he couldn't get the sword in» [51]. В этом же предложении мы можем увидеть неграмотную формулировку. И это не единственный случай употребления подобной лексики: «He couldn't hardly lift his arm» [51]. Такие разговорные фразы придают анекдотический характер событиям рассказов, который контрастирует с серьезным настроением и тоном произведения.

Автор показывает, что героям трудно проявлять чувствительность, потрясение жестокостью военного опыта делает эмоции нереальными. Аффективно звучащий британский диалект — «topping», «frightfully», «extraordinary» — способствует этому эффекту и привлекает внимание к попытке сдерживать свои эмоции. «Oh most rigorously. He felt topping about it. Great friends we were» [51]. Причем автор строит специально максимально короткие предложения, чтобы усилить этот эффект: «Had to take them away finally. Then there was an old lady, most extraordinary case» [51]. Аналогичный эффект можно видеть и в последующем предложении: «It was a frightfully hot day» [51]. Здесь можно заметить, что автор подчеркивает: день не просто жаркий, а ужасно знойный, душный, как будто неприятный, как и вся

обстановка в целом.

Образы смерти, рождения и войны вызывают чувство первобытного ужаса. Тем не менее, Хемингуэй в противовес добавляет положительную коннотацию: «You remember the harbor. There were plenty of nice things floating around in it. That was the only time in my life I got so I dreamed about things» [51]. Коннотативное значение складывается из эмоциональных, экспрессивных компонентов. Однако дальше читатель понимает, что говорящий описывает с помощью этих слов свое негативное переживание.

Эрнест Хемингуэй также использовал аллитерацию и оноματοпею: «they all stepped back on the scaffolding back of the drop,... built of oak and steel and swung..., Sam Cardinella was left sitting there strapped tight... The priest skipped back onto the scaffolding just before the drop fell» [51]. Таким образом, он подчеркивает драматизм ситуации, а с помощью повторения звука –s добивается особого звучания, задавая ритм повествованию.

Опыт, описанный в первом части сборника – это путешествие к смерти, движение, которое поддерживается на протяжении всего цикла «В наше время». Этот раздел предвосхищает последующие с помощью сопоставления. И хотя он лишь тонко намекает на разочарование в идее войны, остальные же полностью выражают опустошенность и потерю веры в любовь и религию. Раскрывается образ потерянного поколения.

Лексика в рассказах Эрнеста Хемингуэя вовлекается в состав выразительных средств. Прежде всего, следует отметить иронию: «We were going to the Champagne» [51]. Автор как будто играет со словом champagne. Это было не обозначение алкогольного напитка, а лобовая атака на сложную немецкую оборону. 25 сентября 1915 года французы атаковали и сражались до Рождества. Немцы сильно пострадали. И очевидно шампанское означает массовый расстрел. Этот пример хорошо раскрывает осознанность Хемингуэя в использовании такого стилистического приема как ирония.

Помимо этого, в тексте можно встретить оксюморон «You're damn right nobody did. Nobody asked you to stay either» [51]. Такое противоречие между

словами создает впечатление остроумной иронии героев. Причем это встречается не только в рассказе «Чемпион», но и в «Трехдневной непогоде». Сопоставляются понятия с разными значениями, сочетаются противоположные качества: «You came out of it damned well» [51]. Лексические стилистические приемы не так широко распространены в первом сборнике Эрнеста Хемингуэя, однако при внимательном изучении произведений становится ясно, что они присутствуют в новеллистическом цикле.

Во фразе «Give peace in our time, o Lord!» обнаруживается название сборника «В наше время». Это аллюзия на библейскую тематику, она взята из «Книги Общественного Богослужения». И здесь опять можно проследить иронию автора, так как рассказы описывают насилие, смерть и войну.

Одним из сильнейших по смысловой нагруженности рассказов Э. Хемингуэя, в котором он использовал прием аллюзии для реализации принципа айсберга, является "A Clean Well-lighted Place". На первый взгляд, рассказ предельно прост: двое официантов говорят о старике, который приходит каждый вечер в их кафе, пьет коньяк и не хочет уходить. Из их разговора выясняется, что старик на прошлой неделе пытался покончить жизнь самоубийством, но племянница вынула его из петли. Молодой официант торопится домой к жене и старается выпроводить старика из кафе. Но старший официант объясняет молодому то, что ему каждый вечер не хочется закрывать заведение, так как оно кому-нибудь очень нужно. И в отличие от других ночных кабачков, здесь чисто, опрятно и яркий свет. После этого пожилой официант отправляется домой и размышляет о том, что страха нет и кроме света человеку ничего не надо, только чистоты и порядка. Но если вчитаться, то невозможно не заметить, что в этом рассказе показана окончательная утрата и дружбы, и любви, и веры. Уходя с работы, пожилой официант продолжает разговаривать сам с собой и произносит довольно странные, на первый взгляд, слова: «Our nadaart in nada, be thy name thy kingdom nadawill be nada in nada as it is in nada.us this nada our daily nadanada

us our nada as we nada our nadasnada us not into nada but deliver us from nada;nada.nothing full of nothing, nothing is with thee». Однако, вчитавшись, невозможно не заметить, что это молитва "Our Father" («Отче Наш»): Our Father, Who art in heaven hallowed be Thy name; kingdom come; will be done on earth as it is in heaven.us this day our daily bread; forgive us our trespasses as we forgive those who trespass against us; lead us not into temptation, but deliver us from evil [51].

Эрнест Хемингуэй также использовал аллюзию на греческую мифологию. В рассказе «Индийский поселок» озеро становится вестником смерти, это как бы опережает развитие сюжета, то есть оно определяет переход из одного мира в другой, что характерно для древнегреческой мифологии: «At the lake shore there was another rowboat drawn up. The two Indians stood waiting» [51]. Индейцы в данном рассказе подобны Харону: «The Indians rowed with quick choppy strokes» [51], ощущение загробного мира усиливается благодаря словам-маркерам «mist», «dark», например: «Nick heard the oarlocks of the other boat quite a way ahead of them in the mist» [51]. «The Indian who was rowing them was working very hard, but the other boat moved further ahead in the mist all the time» [51]. Создается впечатление, что герои действительно сейчас погрузятся в вечное забвение и не смогут выбраться из объятий смерти. А в темноте некоторые из мужчин прятались от неизбежности. Они чувствовали смерть. Она была на пороге: «Uncle George was smoking a cigar in the dark» [51]. «The men had moved off up the road to sit in the dark and smoke out of range of the noise she made» [51].

Писатель прибегал к такому выразительному средству как метафора. Он использовал традиционные, то есть знакомые читателю метафоры: «Your father doesn't care what you start in at. All work is honorable as he says. But you've got to make a start at something» [51]. Они часто переплетены с другими стилистическими приемами, приобретая развернутый характер: «He wanted to keep himself pure so that he could bring to his wife the same purity of mind and body that he expected of her. He called it to himself living straight» [51], здесь

автор намекает на сохранение нравственности, праведности и честности. Эрнест Хемингуэй также использует развернутые метафоры в сочетании с метонимическими переносами, которые переплетались в эпитеты: «Then it was sweet fern, growing ankle high, to walk through, and clumps of jack pines; a long undulating country with frequent rises and descents, sandy underfoot and the country alive again» [51]. Благодаря метафорам автор усиливал эмоциональный фон, придавал особую значимость диалогам, устанавливал связь с читателем.

Эрнест Хемингуэй использовал гиперболу. Она встречается в интерлюдии перед рассказом «Доктор и его жена». «No end and no beginning» [51]. Здесь речь идет о долгой и тяжелой дороге. Промокшие старики и женщины шли и подгоняли скот. Данная гипербола отражает безысходность ситуации, так как не видно ни начала, ни конца этого невыносимого «путешествия».

Гипербола также встречается в рассказе «Мой старик»: «If you're up in the stand with a pair of glasses all you see is them plunging off and then that bell goes off and it seems like it rings for a thousand years and then they come sweeping round the turn. There wasn't ever anything like it for me» [51]. Автор использует ее, чтобы «растянуть» время, показать с помощью гиперболы, что звонок раздается уже тысячу лет. Стоит отметить, что автор неслучайно выбрал это словосочетание, избегая длинных описаний для ситуации в рассказе.

Помимо лексических средств писатель использует и возможности синтаксиса для создания индивидуально-авторского повествования.

Почти все рассказы в сборнике «В наше время» основаны на этом, однако в произведении «Индийский поселок» это видно особенно точно: «Ought to have a look at the proud father. They're usually the worst sufferers in these little affairs» [51]. Эта цитата иллюстрирует использование принципа айсберга, потому что, если читатель пропустит эту незначительную деталь, он пропустит весь сюжет истории. И скорее «гордость» отца очень печальна,

так как его сын увидел не только то, как они спасли рожавшую третьи сутки женщину, но и самоубийство другого человека.

Чтобы сделать свое повествование лаконичным и немногословным, Эрнест Хемингуэй начинает с середины, то есть так, как будто что-то уже было известно об описываемых событиях. В «Индийском посёлке» самая первая строка это и демонстрирует: «At the lake shore there was an other rowboat drawn up» [51]. Другая лодка могла появиться только в том случае, если была упомянута та, которая была до нее.

В сборнике «В наше время» манипуляции с синтаксисом принимают самые разные формы. Эрнест Хемингуэй использует короткие, лаконичные предложения, чтобы выразить свою мысль. В рассказах автор часто прибегает к различным видам повторов. Это одно из текстообразующих средств художественной литературы [36].

Сборник открывается двухстраничным рассказом «В порту Смирны». История рассказана от лица офицера, служащего на борту «Симпсона». Это американский катер, присутствовавший при эвакуации греческих войск из Смирны после их поражения турецкой армией в 1922 году. В кратком двухстраничном рассказе Эрнест Хемингуэй запечатлевает ужасы войны, но при этом передает мелкие детали и отношения тех, кто был свидетелем трагедий в турецком порту. И сразу можно заметить средство выразительности: «The worst, he said, were the women with dead babies. You couldn't get the women to give up their dead babies» [51]. Мы видим повторение смежных отрезков речи для того, чтобы усилить эмоциональную окраску, ведь речь идет о мертвых младенцах. Это эпифора.

Далее в рассказе «Кошка под дождем» Эрнест Хемингуэй использовал анадиплозис, то есть повтор последнего словосочетания в начале следующей фразы. «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» [51]. Это показывает, что мир мужа с женой вращается вокруг их комнаты. И хоть они путешествуют, создается впечатление, что им не интересен

окружающий мир.

Чтобы задать настроение произведению, автор также использовал анадиплосис: «It was raining. The rain dripped from the palm trees» [51]. Это придаёт тоскливость, слезливость повествованию.

Чтобы усилить этот эффект, Эрнест Хемингуэй использует повтор подлежащего и сказуемого, например: «The wife liked him. She liked the deadly serious way he received any complaints. She liked his dignity. She liked the way he wanted to serve her. She liked the way he felt about being a hotel- keeper. She liked his old, heavy face and big hands» [51]. Это можно назвать анафорой, которую автор использует, чтобы добавить акцентологическую функцию и показать, что мир героев действительно как будто однообразен.

Анафорические повторы также можно встретить в следующем предложении: «And I want to eat at a table with my own silver and I want candles. And I want it to be spring and I want to brush my hair out in front of a mirror and I want a kitty and I want some new clothes» [51]. В произведении «Кошка под дождем» также можно увидеть эмфазы, сослагательное и условное наклонения: «Don't you think it would be a good idea if I let my hair grow out?» [51]. Благодаря этому создается напряженность повествования.

В данном рассказе встречается семантический повтор слов, а именно: hotel, bed, room. Всё это подчеркивает душевное одиночество, монотонность жизни и даже разочарование, например: «There were only two Americans stopping at the hotel» [51], «She liked the way he felt about being a hotel-keeper» [51]. При анализе текста создаётся впечатление, что жизнь молодой супружеской пары ограничена их номером в отеле: «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» [51]. Кровать же, на которой все это время сидел муж, символизирует его нежелание что-то менять в их жизни, он продолжает оставаться на месте и во время того, как его жена говорила о том, что хочет кошку и свой дом: «...her husband offered from the bed» [51], «The husband went on reading, lying propped up with the two pillows

at the foot of the bed» [51].

Эрнест Хемингуэй прямо не обозначил время действия в рассказах. Например, в «Революционере» указан 1919 год, а далее буквально ни в одном произведении нет прямых указаний на то, когда происходит действие в рассказе: «In 1919 he was travelling on the railroads in Italy» [51]. Однако в «Кошке под дождем» есть строчка: «Italians came from a long way off to look up at the war monument» [51]. Благодаря этому читатель понимает, что действие в рассказе происходит после войны. Атмосфера в последних девяти рассказах характерна в целом для послевоенного мира. Благодаря таким уточнениям малометражный текст несет глубокую смысловую нагрузку.

В рассказе «Индийский поселок» возраст Ника никогда не упоминается. Мы можем догадаться об этом по косвенным намекам: «Nick lay back with his father's arm around him» [51]. Однако это еще не достаточное указание на возраст сына, потому что этот жест может означать товарищество, близость и так далее. Но уже в следующем предложении дается объяснение: «It was cold on the water» [51]. Становится понятно, что отец защищал своего маленького сына от холода.

Эрнест Хемингуэй опускает описание всех существительных, впервые представленных в его последовательности, и заменяет описание определенным артиклем. Когда читатель заполняет недостающую информацию, он или она должны чувствовать причастность. Его уникальный способ выбора прилагательных также относится к одной из многих характеристик техники айсберга. Прилагательные, которые он использует, просты и понятны.

У автора также присутствует обилие предлогов и наречий, указывающих точное направление действия: «walked up from the beach through a meadow», «ran back into the hills». Часто они составляют значительную часть абзаца. Это хорошо прослеживается в предложениях:

«They walked up from the beach through a meadow that was soaking wet with dew, following the young Indian who carried a lantern» [51], «Then they

went into the woods and followed a trail that led to the logging road that ran back into the hills» [51].

Еще одна особенность разговорного стиля, которую предпочитает Эрнест Хемингуэй, представлена несколько свободным порядком слов, когда предложение начинается с второстепенного члена, который, таким образом, продлевает его инверсию в группу подлежащего-сказуемого: «Inside on a wooden bunk lay a young Indian woman» [51], «Her head was turned to one side. In the upper bunk was her husband» [51].

Используя активные глаголы, а не статистические, или обильное использование герундия и причастий настоящего времени Эрнест Хемингуэй подчеркивает динамику и иллюзию движения. Именно по этой причине он превращает глаголы в герундии. Например, «There was a great shouting going on in the grandstand overhead» [51].

Запятые используются для передачи непосредственности и обострения чувств, хотя автору приходится нарушать правила грамматики, создавая повторяющееся предложение. Одной из наиболее характерных грамматических особенностей идиостиля писателя является структура предложения. Предложения обычно простые, декларативные: «it was a frightfully hot day» [51]. В некоторых же случаях Эрнест Хемингуэй использует сложные предложения с двумя независимыми предложениями, связанными союзом: «They rushed in, and the officers came out alone and worked on it» [51].

В рассказе «Снега Килиманджаро» четко выделяются два временных плана - досюжетное прошлое и сюжетное настоящее. Сюжетное настоящее охватывает время непосредственного общения персонажей рассказа и имеет определенные пространственные ограничения. Досюжетное прошлое включает время событий, предшествующих основному действию в рассказе и также ограничено пространственными рамками. Регулярное чередование этих двух планов свидетельствует о наличии двухпланового художественного времени-пространства в рассказе. План сюжетного

настоящего включает шесть эпизодов диалога главных персонажей; Гарри и его жены, место действия одна из африканских стран. Эти эпизоды составляют основную линию повествования. План досюжетного прошлого включает пять воспоминаний Гарри о событиях его прошлой жизни, место действия которых Греция, Австрия, Италия, Франция, Германия. Эти события, свидетелем или участником которых ему довелось быть, ассоциативно связаны в сознании Гарри друг с другом и создают отдельную линию повествования. В качестве языковых средств актуализации досюжетного прошлого выступают грамматические формы прошедшего совершенного времени, которые широко используются автором во всех пяти эпизодах-воспоминаниях. Приведем несколько примеров из каждого эпизода: первый эпизод: «That was one of the things he had saved to write, and he had never written a word of that». второй эпизод: "He had never written any of that. But he had always thought that he would write it finally. He had seen the world change..." третий эпизод: "He had written the start of all he was to do..." четвертый эпизод: "No, he had never written about Paris. He knew at least twenty good stories from out there and he had never written one..." пятый эпизод: "They had had an argument one time. And some one's theory had been that meant that at a certain time the pain passed you out automatically. But he had always remembered Williamson, that night" [51]. Данные грамматические формы выражают предшествование во времени основной сюжетной линии повествования, представленной формами прошедшего неопределенного времени, и актуализируют отдельную от нее, вторую линию повествования. Противопоставление двух грамматических времен: настоящего неопределенного и прошедшего совершенного, способствует более контрастному восприятию двух пространственно-временных планов рассказа: сюжетного настоящего и досюжетного прошлого, которые отражают два периода жизни главного персонажа.

Существенную роль в актуализации двух пространственно-временных планов играет пространственно-временная лексика и разного рода

заимствования из других языков, которые непосредственным образом связаны с тем местом и временем, о которых вспоминает Гарри или в которых находится в момент повествования [цит. по 36] Актуализация двух планов на уровне языковых средств осуществляется за счет противопоставления наречия "now" наречию "then" и словосочетаниям "long ago", "that time". Наиболее показательными в этом плане являются предложения, с помощью которых происходит "переключение" с одного плана на другой, например: «He asked the woman who was sitting by him in a canvas chair, now, in Africa. He thought about it alone in Constantinople that time., He remembered long ago» [51].

В рассказе «Дома» не менее важным для стиля произведения является структура предложений и абзацев. В то время как длинные, сложные предложения часто создают ощущение глубокой созерцательной мысли или подробного описания, более короткие и простые оставляют много места для воображения. Например, сложное предложение с двумя подлежащими и двумя глаголами: «There is a picture which shows him among his fraternity brothers, all of them wearing exactly the same height and style collar» [51].

Почти каждый абзац рассказа «Дома» начинается со слова «Krebs» или «he». Это влияет на подсознание читателя, поскольку фокус истории никогда не смещается с ее рассказчика. Начиная каждый абзац таким образом, Эрнест Хемингуэй удерживает внимание читателей и ориентирует его на жизнь и чувства героя.

Благодаря этому, можно понять, что рассказ «Дома» — это тщательно продуманная история. Писатель подбирает слова и следит за тем, чтобы каждое предложение удерживало внимание того, кто читает рассказ. Используя различные приемы письма, которые поддерживают общую тему потерянного поколения, Эрнест Хемингуэй отличает себя от других коллег. Он способен заинтересовать читателя, не загоняя читателя в тупик сложной структурой предложений и утомительным описанием.

Итак, мы выделили основные лексические и стилистические средства,

использованные для реализации авторского замысла в малой прозе этого писателя, а также проследили это на примерах из его рассказов, написанных в разные периоды его творчества и вошедших в различные сборники. На основе проведенного исследования, можно заключить, что малая проза Э. Хемингуэя представляет собой широчайшее поле для исследования и анализа, так как все его рассказы таят в себе глубочайшие смыслы, которые открываются лишь при внимательном прочтении, а порой требуют и высокого уровня эрудиции и многоступенчатого анализа, что в свою очередь делает литературное наследие этого писателя еще более привлекательным и интересным не только для ученых-литераторов, но и для искушенных читателей, которым нравится не только читать текст, но и открывать в нем дополнительные смыслы, оттенки значения и подсказки, необходимые для верного раскрытия авторского замысла.

Выводы по главе II

Эрнест Хемингуэй - американский писатель и журналист, лауреат Нобелевской премии, признанный классик и один из самых известных писателей мира. Его лаконичная проза оказала значительное влияние на писателей 20 века и на литературу в целом. Характерные черты стиля Э. Хемингуэя: короткие ритмичные предложения, недосказанность и подтекст. Это так называемый «Хемингуэевский Айсберг». Автор не раскрывает сразу идею и суть, лежащую в основе его произведения. Читатель сам постепенно и с усилием доходит до этого. Творческие принципы писателя рассчитаны на развитие самостоятельного мышления у читателя, сознательного отношения к окружающей действительности.

Авторская речь включает в себя диалогические и монологические высказывания героев, составляющие основную часть текста. Э. Хемингуэй использует синтаксические средства выразительности. В своих произведениях автор использует различные виды лексических и

синтаксических средств для передачи эмоционального состояния персонажа, а также для придания повествованию ритмичности и динамичности. В целом, повторы несут в себе три разные функции: усиление выразительности, создание ритма и создание напряжённости.

Основной функцией подавляющего большинства синтаксических стилистических приёмов является выдвижение определённой единицы высказывания на первый план за счёт её специфического расположения в высказывании.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Текст является объединенной смысловой связью последовательностью знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность. Текст создается ради того, чтобы объективировать мысль автора, воплотить его творческий замысел, передать знания и представления о человеке и мире. Художественный текст опирается на использование образно-ассоциативных качеств речи. Для него значима не столько предметно-понятийная сфера, сколько представление – наглядный образ предмета, появляющийся в памяти, в воображении человека.

Художественный текст представляет собой способ презентации когнитивной культуры, к которой он относится, отображает специфику языка, в то же время являясь средством упорядочения знаний об окружающем мире. Основной целью каждого произведения является достижение конкретного эстетического воздействия, создание художественного образа. Достижению этой цели способствуют различные средства выразительности, используемые автором. Они усиливают значение слов, передают эмоции и привлекают внимание читателя, вызывают его интерес.

Слово может передавать положительные и отрицательные эмоции, содержать оценку, может быть использовано для передачи авторского отношения, иронии и т.д. Для сохранения стилистической окраски таких слов были использованы полные и частичные лексические соответствия. Наиболее часто образность и выразительность достигается путем стилистического использования лексических единиц. Автор употребляет слова в переносном смысле (в виде метафор, метонимий или эпитетов), сравнивает их со значением других слов (путем сравнений), противопоставляет друг другу различные значения внутри одного и того же слова.

Основной функцией подавляющего большинства синтаксических стилистических приёмов является выдвижение определённой единицы

высказывания на первый план за счёт её специфического расположения в высказывании. Э. Хемингуэй использует синтаксические средства выразительности. Повтор – это синтаксический прием, фигура речи, которая состоит в повторении звуков, слов, морфем, синонимов или синтаксических конструкций в условиях достаточной тесноты ряда, т.е. достаточно близко друг от друга, чтобы их можно было заметить. Синтаксическое повторение включает в себя анафору, эпифору, анадиплосис, рамочную конструкцию и полисиндетон. В целом, повторы в произведениях Э. Хемингуэя несут в себе три разные функции: усиление выразительности, создание ритма и создание нарастания. Результаты данного исследования позволяют прийти к выводу о том, что лингвостилистические средства выразительности являются непосредственной составляющей художественного произведения, а их использование делает текст более эмоциональным, ярким, интересным и выразительным, а также помогает влиять на читателя.

Таким образом, все задачи, поставленные в ходе исследования, решены. Перспективой исследования может быть применение полученных данных в разработке теоретических курсов по стилистике английского языка и культуре речи.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Агамалыева, С.М. Вопросы исследования и пропагандирования жизни и творчества Эрнеста Хемингуэя [Текст] / С. М. Агамалыева // Филологические науки в России и за рубежом: материалы Междунар. науч. конф. — СПб.: Реноме, 2012. — С. 10–12.
2. Апресян, Ю.Д. Избранные труды. Т.1 Лексическая семантика / Ю.Д. Апресян. - М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. - 441 с.
3. Арнольд, И.В. Интерпретация английского художественного текста: лекция / И.В. Арнольд. - Л.: Высшая школа, 1983. - 40 с.
4. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. - М.: Издание Московской Патриархии, 1990. - 1372 с.
5. Блинова, О.А. Семантико-стилистические функции несобственно-прямой речи Э. Хемингуэя: попытка классификации / О.А. Блинова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2017. – №1. – С. 87–93.
6. Боднарук, Е.В. Способы передачи внутренней речи персонажей в художественном произведении / Е.В. Боднарук // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. – 2010. – С. 71–76.
7. Бондаренко, Е.И. Средства выражения эмоционально-оценочных отношений в современном английском языке: дис. канд. филол. наук / Е.И. Бондаренко. - Пятигорск, 1987. - 38-51 с.
8. Бунина, С. Эрнест Хемингуэй. Жизнь и творчество / С. Бунина. – Харьков: Ранок, 2002. – 56 с.
9. Влахов, С.И, Флорин, С.П. Непереводимое в переводе. Изд . 4 – е. /С.И. Влахов, С.П. Флорин - М.: Р. Валент, 2009. - 360 с.
10. Верещагин, В.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. Изд.4-е. / В.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. - М.: Русский язык, 1990. - 246 с.
11. Виноградов, В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы /В.В. Виноградов. - М.: Просвещение, 1980. - 390 с.

- 12.Галустова, О.В. Зарубежная литература: конспект лекций: учеб.пособие / О.В. Галустова. - М. : А-Приор, 2011. - 143 с. – Режим доступа: URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=72700> (дата обращения 25.04.2024). – Текст: электронный.
- 13.Гальперин, И.Р. Стилистика английского языка: учебник для студентов ин-тов и фак-тов иностранных языков / И.Р. Гальперин. – 3-е изд. – М.: Высшая школа, 1981. – 334 с.
- 14.Гарбовский, Н.К. Теория перевода: Учебник /Н.К. Гарбовский. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. – 544 с.
- 15.Гиленсон, Б.А. История литературы США : учебное пособие для студентов филологических факультетов университетов и педагогических вузов / Б. А. Гиленсон; рец.: В.Д. Седельник и др.– М. : Академия, 2003.– 704 с.
- 16.Гинзбург, Л.О. О психологической прозе / Л. Гинзбург. - СПб.: Художественная литература, 1977. - 448 с.
- 17.Грибанов, Б.Т. Эрнест Хемингуэй : Герой и время / Б.Т. Грибанов. – М.: Художественная литература, 1980. – 256 с.
- 18.Гончаренко, С.Ф. История языкознания: Учеб. Пособие /С.Ф. Гончаренко. - М., 2005. - 672 с.
- 19.Денисова, Т.М. Секрет Айсберга / Т. М. Денисова // Литературная учеба. – 1980, № 5. – С. 202–207.
- 20.Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения /А.Б. Есин. - М.: Флинта; Наука, 2003. - С. 75- 76.
- 21.Ефимов, А.И. Стилистика художественной речи / А.И. Ефимов. - М.: Издательство МГУ, 1961. - 520 с.
- 22.Знаменская, Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса: учебное пособие / Т.А. Знаменская. - М.: УРСС, 2002. - 205 с.
- 23.Засурский, Я.Н. История американской литературы. Ч. 2. / Я.Н. Засурский. Под ред. проф. Н.И. Самохвалова. - М.: Просвещение, 1971. - 165 с.

24. Зорина, Е.С. Чужая речь и речь автора в современном художественном тексте / Е.С. Зорина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2011. – №4 – С. 134–139.
25. Кашкин, И.А. Перечитывая Хемингуэя / И.А. Кашкин // Иностранная литература. – 1956. – № 4. – С. 2010–2015.
26. Кашкин, И.А. Эрнст Хемингуэй. Критико-биографический очерк / И.А. Кашкин. – М.: Художественная литература, 1966. – 296 с.
27. Кириллова, Т.В. Внутренняя речь в аспекте интраперсональной коммуникации / Т.В. Кириллова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2019. – №4. – С. 1556–1560.
28. Кошечкина, И.Г. О соотношении форм и значений внутренней и внешней речи / И.Г. Кошечкина // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Серия Филологические науки журнал. – 2013. – №4. – С. 18–24.
29. Кухаренко, В.А. Практикум по стилистике английского языка: учебное пособие / В.А. Кухаренко. - М.: Высшая школа, 1986. - 144 с.
30. Ларина, С.Г. Отражение неразрешенного конфликта в различных аспектах внутренней речи / С.Г. Ларина // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2014. – №1. – С. 156–161.
31. Лескин, Д.Ю. Метафизика слова и имени в русской религиозно-философской мысли / Д.Ю. Лескин. - СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2008. (Серия «Библиотека христианской мысли. Исследования»). - 376 с.
32. Лосинская, Е.В., Пащенко, М.В., Фадеева, Л.Ю. и др. Стилистика и жанровая дифференциация текстов и стратегия их перевода: монография / Коллектив авторов. - Петрозаводск: МЦНП «Новая наука», 2020. - 122 с.

- 33.Марьяновская, Е.Л. Художественная деталь как организующий стержень художественного произведения / Иностранные языки в высшей школе, 2017. - № 4 (43). - С. 52-58
- 34.Николина, Н.А. Филологический анализ текста. Учебное пособие высших педагогических учебных заведений /Н.А. Николина. - М.: Издательский центр «Академия», 2003. - 256 с.
- 35.Огнева, Е.А. Художественный перевод: проблемы передачи компонентов переводческого кода: Монография. 2-е изд., доп. /Е.А. Огнева. - М.: Эдитус, 2012. - 234 с.
- 36.Оруджева, И.Г. Проблема адекватной передачи метафоры Эрнеста Хемингуэя в русских переводах / И.Г. Оруджева // Молодой ученый. – 2014. – №4. – С. 1220–1224.
- 37.Пелевина, Е.Г. Стилистический анализ художественного текста / Е.Г. Пелевина. - Л.: Просвещение, 1980. - 272 с.
- 38.Проскурнин, Б.М. Динамика художественного психологизма в мировой литературе на рубеже 19-20 вв.: историко-поэтологическое введение в проблему / Б.М. Проскурин. - Пермь: Пермский университет, 2004. - 232 с.
- 39.Розенталь, Д.Э., Голуб, И.Б. Секреты стилистики. Правила хорошей речи / Д.Э. Розенталь, И.Б. Голуб. - М.: Айрис пресс, 2003. - 199 с.
- 40.Скребнев, Ю.М. Основы стилистики английского языка. Учебник / Ю.М. Скребнев. – М.: Астрель АСТ, 2003. – 224с. – Режим доступа: <https://djvu.online/file/ntCxNZ6evNIMs> (дата обращения: 15.04.2024). . – Текст: электронный.
- 41.Степанов, Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики /Ю.С. Степанов. - М.: Эдиториал УРСС, 2003. - 359 с.
- 42.Татарина, Л.Н. Мифологема Рая в романах Эрнеста Хемингуэя «Райский сад» и Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» / Л.Н. Татарина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2017. – № 11. – С. 33–36.

43. Федоров, А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для институтов и факультетов иностр. языков. Учеб. пособие. 5-е изд. / А.В. Федоров. - СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. - 416 с.
44. Хованская, З.И. Структурно-функциональный анализ художественной речи: диссертация доктора филологических наук: 10.02.05. - Москва, 1975. - 409 с.
45. Эрнест Хемингуэй о литературном мастерстве // Иностранная литература. – 1962. – № 12. – с. 209–213.
46. Шикина, А.Н. Об интерпретации понятия «Художественный стиль» // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова, 2014. - № 2. - С. 235-238.

Иностранная литература

47. Burgess, A. Ernest Hemingway and His World / A. Burgess.– N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1978. – 128p
48. Hemingway, E. In Our Time / E. Hemingway. – New York: Scribner Paperback Fiction, 1996. – 164 p.

Словари и справочники

49. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. Николюкина А.Н.– М.: НПК «Интелвак», 2001.– 1600 с.
50. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова – М. : Сов. энцикл., 1987. – 751 с.

Источники иллюстративного материала

51. Полное собрание рассказов Эрнеста Хемингуэя The complete short stories of Ernest Hemingway. – Режим доступа: <https://liteka.ru/english/library/5431-the-complete-short-stories-of-ernest-hemingway> (дата обращения 03.03.2024). – Текст: электронный.