



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)


ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ
КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

**Грамматические средства выразительности
в художественной картине мира Р. Брэбери**

**Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование**

**Направленность программы магистратуры
Языковое образование (Английский язык)
Форма обучения заочная**

Проверка на объем заимствований
798 % авторского текста
Работа реценз. к защите
рекомендована/не рекомендована
«27» 02 2021 г.
д.п.н., доцент, зав.кафедрой
английской филологии ЮУрГГПУ
Афанасьева Ольга Юрьевна



Выполнила:
Студентка группы 3Ф-303-215-2-1
Дашкевич Алеся Олеговна

Научный руководитель:
к.ф.н., доцент кафедры английской
филологии ЮУрГГПУ
Курочкина Мария Анатольевна



СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ГРАММАТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	8
1.1 Характеристика грамматических средств выразительности	8
1.2 Функции грамматических средств выразительности	11
1.3 Морфологические средства выразительности	14
1.3.1 Стилистический потенциал имени существительного	14
1.3.2 Стилистический потенциал артикля	16
1.3.3 Стилистический потенциал имени прилагательного	18
1.3.4 Стилистический потенциал местоимения	19
1.3.5 Стилистический потенциал глагола	21
1.4 Синтаксические средства выразительности	23
1.4.1 Стилистический потенциал редукции	25
1.4.2 Стилистический потенциал экспансии	27
1.4.3 Стилистический потенциал инверсии	28
1.4.4 Стилистический потенциал параллелизма	29
1.4.5 Стилистический потенциал риторического вопроса	30
ВЫВОД	31
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИКСУРС И ЕГО ЧЕРТЫ	33
2.1 Подтекст	33
2.2 Картина мира	42
2.3 Художественная картина мира	44

ВЫВОД.....	49
ГЛАВА III. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РЭЯ БРЭДБЕРИ.....	51
3.1. Биография Р. Брэдбери.....	51
3.2 Художественные ценности и стиль Р. Брэдбери	53
3.3 Использование грамматических средств выразительности в произведениях Р. Брэдбери.....	57
3.3.1 Стилистическое употребление артиклей	61
3.3.2 Стилистическое употребление множественного числа существительных	70
3.3.3 Стилистическое употребление глагольных форм.....	72
3.3.4 Стилистическое употребление разных типов предложений	74
3.3.5 Стилистическое употребление союзов	76
3.3.6 Стилистическое употребление двойного сказуемого.....	77
ВЫВОД.....	78
ГЛАВА 4. МЕТОДИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	80
ВЫВОД.....	93
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	94
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	97
Приложение 1	102

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование рассматривает раскрытие художественной картины мира Рэя Брэдбери через реализацию в его рассказах грамматических средств выразительности.

Актуальность диссертационного исследования определяется тем, что в его основе лежит изучение художественной картины мира – одного из центральных понятий в когнитивной лингвистике. Данная работа вносит вклад в развитие понятия «художественная картина мира», «авторская картина мира». В исследовании мы опираемся на научные труды следующих учёных: Л. Вайсберга, М. Хайдеггера, Б.А. Серебренникова, Ю.Д. Апресяна, А.В. Кравченко, Л.В. Миллер, С.М. Богатовой и др.

В последние десятилетия в лингвистике интенсивно развиваются новые направления исследований. Данная работа предлагает новые аспекты изучения художественной картины мира в связи с грамматическими средствами выразительности. До недавнего времени им отводилась второстепенная роль. Материал исследования является актуальным в связи с тем, что в нём представлено как грамматические средства выразительности могут, наравне с лексическими средствами, выполнять стилистическую функцию. Описывая стилистический эффект грамматических средств, мы обращаемся к научным трудам следующих исследователей: Н. Хомский, Л.Э. Кузнецова, Н.М. Фирсова, Е.И. Перехода, Н.Н. Раевская, И.В. Арнольд, А.Н. Мороховский и др.

Актуальность исследования также выражается в том, что Р. Брэдбери является представителем американской литературы, чьё творчество находится в центре повышенного интереса не только читателей, но и лингвистов. Он писал о новых технологиях, предсказывая то, что стало реальностью сейчас. В работе подчёркивается также и важность изучения литературы стран изучаемого языка, т.к. она развивает лингвострановедческую компетентность у обучающихся.

Объектом исследования является художественная картина мира Рэя Брэдбери. В качестве предмета исследования выступает роль грамматических средств выразительности в построении художественной картины мира Рэя Брэдбери.

Материалом исследования послужили 9 коротких рассказов Р. Брэдбери общим объёмом 86 стр.

Цель исследования – раскрыть стилистический потенциал грамматических средств выразительности в построении художественной картины мира.

Поставленная цель реализуется путём решения следующих задач:

1. Охарактеризовать грамматические средства выразительности и изучить их функции.
2. Рассмотреть стилистический потенциал средств выразительности на уровне морфологии и синтаксиса.
3. Рассмотреть понятие картины мира и художественной картины мира;
4. Выявить художественные ценности и стиль Р. Брэдбери.
5. Осуществить исследование на предмет реализации грамматических средств выразительности в произведениях Р. Брэдбери.
6. Разработать комплекс упражнений на основе полученных результатов исследования для применения их в практике обучения английскому языку в старшей общеобразовательной школе.

В ходе реализации поставленной цели были использованы следующие методы: описательный метод, метод анализа, метод синтеза, статистический метод, оппозиционный метод, интерпретативный метод, контекстологический анализ, концептуальный анализ.

Теоретическая значимость исследования состоит в развитии особого раздела стилистики. Стилистические средства выразительности в основном исследуют лексический и синтаксический потенциал. В данном исследовании мы показываем особую важность грамматического уровня

языка для создания стилистического эффекта. Мы выделяем наиболее выразительные грамматические средства.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования её материалов в практике преподавания специальных дисциплин на факультете иностранных языков в высшей школе, например, на занятиях по стилистике или анализу текста. Также результаты исследования вписываются в рамки школьной программы при прохождении такой темы как «Future and technologies». Разработанный комплекс упражнений поможет школьному учителю, т.к. данные упражнения способствуют развитию и формированию лингвокультурной компетенции, развивают грамматические навыки, а также навыки чтения аутентичных текстов.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Грамматические средства выразительности играют важную роль в построении художественной картины мира англоязычных писателей.
2. На морфологическом уровне наиболее стилистически окрашенными являются: категория артикля, множественное число существительных, -ing формы глагола, инфинитив, причастие прошедшего времени.
3. На синтаксическом уровне ярким стилистическим потенциалом обладают короткие предложения, полисиндетон и двойное сказуемое.
4. Художественная картина мира Р. Брэдбери характеризуется интенсивным использованием грамматических средств выразительности, которые участвуют в передаче ключевых концептов автора: «мистицизм», «чувство», «динамизм».

Апробация работы. Основные результаты диссертационного исследования были представлены в сборнике «Актуальные проблемы лингвистики: взгляд молодых исследователей» (Челябинск, 2020), а также в сборнике научных статей, посвящённом 100-летию памяти А.А. Шахматова «Личность в языковом и культурном пространстве» (Волгоград, 2020).

По теме диссертационного исследования опубликовано две статьи общим объёмом 17 стр.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка.

ГЛАВА 1. ГРАММАТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

1.1 Характеристика грамматических средств выразительности

Явления в языке всегда функционально обусловлены. Вне функции язык не существует, поскольку он входит в систему общественных отношений и его функции имеют социальный характер.

Коннотативные значения формируются в прямой зависимости от функций языка. Возникновение определённых социальных нужд порождает функциональные стили.

В 1954 году в журнале «Вопросы языкознания» В.В. Виноградов отмечал: «Стилистика общенародного, национального языка охватывает все стороны языка – его звуковой строй, грамматику, словарь и фразеологию». До недавнего времени основное внимание уделялось главным образом стилистическому анализу в сфере лексики. Однако, в последнее время начинает заявлять о себе новая ветвь лингвостилистики – грамматическая стилистика.

Основная задача грамматической стилистики – «изучение стилистических возможностей (как экспрессивных, так и функциональных во всём многообразии тех и других) единиц грамматического уровня» [27, с.24].

Нельзя отрицать тот факт, что морфология обладает более скромными стилистическими возможностями, чем лексика.

Стилистический потенциал морфологии – это наименее исследованная область. В настоящее время существует относительно небольшое количество работ, посвящённых стилистическим особенностям частей речи, категорий рода, числа и лица.

Как известно, каждая грамматическая форма имеет несколько значений, из которых одно можно рассматривать как главное, а другие – как переносные.

Стилистический эффект состоит из оппозиции между нормой языка и отклонением от этой нормы на каждом языковом уровне. Это то, что Р. Якобсон называет «эффектом обманутого ожидания» (англ. «defeated expectancy»). Исследователь Ю.М. Скребнев описывает это как оппозицию между традиционным и ситуационным значением, а И.В. Арнольд – как нарушение нормы языка. Такое расхождение между традиционно обозначающим и ситуативно обозначающим на уровне морфологии называется «транспозицией» (грамматической метафорой). Выражение эмоций, оценки и экспрессивность, а иногда и функционально-стилистические коннотации осуществляются за счёт нарушения привычных грамматических валентностных связей [3, с.156].

Н. Хомский, американский исследователь и основатель школы генеративной лингвистики, сформулировал правило грамматической градации (англ. «grammatical gradation»). Он сконструировал шкалу с двумя «полями» – грамматические верные структуры с одной стороны, и грамматические неверные с другой. Первые, грамматически правильные структуры, он назвал грамматически маркированными структурами (англ. «grammatically marked structures»), а вторые – немаркированными структурами (англ. «unmarked structures»).

Слова обладают как лексическим, так и грамматическим значением, которое коррелирует с экстралингвистической реальностью. Грамматическое значение обладает денотативным и коннотативным значениями. Исследователи различают три типа денотативных грамматических значений:

1 тип отражает отношения объектов во внешней среде: оппозиция категорий единичности и множественности.

2 тип означает отношение говорящего к первому типу денотации. Этот тип денотативного значения выражается категориями модальности, залога, определённости / неопределённости.

3 тип денотативного значения имеет отношение к экстралингвистической среде. Это интралингвистическая денотация, которая выражает отношения между собственно лингвистическими единицами. Например, образование прошедшей формы правильных и неправильных глаголов.

Грамматическая форма может также обладать дополнительной экспрессивной информацией, вызывать ассоциации, эмоции и впечатления. Коннотации, вызванные грамматической формой – это определяющие субъектные компоненты, такие как экспрессивные средства, эмоциональная окраска. Новое коннотативное значение грамматической формы появляется тогда, когда мы наблюдаем определенное противоречие между формой или значением и девиацией от этой нормы в употреблении некоторых грамматических форм. Полученный стилистический эффект часто называют грамматической метафорой.

Исследователи выделяют три типа грамматической транспозиции:

1 тип – транспозиция некоторых грамматических форм в новые синтаксические дистрибуции, основанные на эффекте контрастности. Хорошим примером данного типа транспозиции можно назвать так называемое «историческое настоящее»:

«Everything went as easy as drinking, Jimmy said. There was a garage just round the corner behind Belgrave Square where he used to go every morning to watch them messing about with the cars. Crazy about cats the kid was. Jimmy comes in one day with his motorbike and side-car and asks for some petrol. He comes up and looks at it in the way he had». (Waugh)

2 тип транспозиции включает в себя как лексические, так и грамматические значения. Например, употребление множественной формы с теми существительными, чье лексическое значение не подразумевает множественности (абстрактные существительные, имена собственные), напр.:

«*The look on her face... was full of secret resentments, and longings, and fears*». (Mitchell)

3 тип – транспозиция классифицирующих грамматических значений, например, употребление нарицательного имени существительного в качестве имени собственного [15]. К этому примеру также можно отнести персонификацию неодушевленных предметов или антономасию (человек как символ какого-либо качества или черты), напр.:

«*Lord and Lady Circumference, Mr. Parakeet, Prof. Silenus, Colonel MacAdder*». (Waugh)

1.2 Функции грамматических средств выразительности

Функции составляют неотъемлемую сторону любого использования структуры языка. Коннотативные значения формируются в прямой зависимости от функций языка [27].

Существуют разные мнения относительно числа функций языка. Абсолютное большинство лингвистов стоит на точке зрения полифункциональности языка. Так, Р. Якобсон выделяет шесть функций:

- референтную (referential) – с ориентацией на контекст;
- экспрессивную, или эмотивную (emotive) – функцию выражения чувств и воли говорящего;
- поэтическую (poetic);
- конативную (conative) – с ориентацией на адресата;
- метаязыковую (metalingual) – функцию, обуславливающую возможность говорить о языке с помощью языка;
- фатическую (phatic) – относящуюся к установлению контакта [30, с. 353].

В.В. Виноградов, К. Бюлер, Б. Гавранек вычленяют три функции: В.В. Виноградов – функции общения, сообщения и воздействия [10, с.6]; К. Бюлер – функции выражения (ausdruck), обращения (appel) и сообщения

(darstellung) [8, с.25]; Б. Гавранек – репрезентативную, экспрессивную и аппелятивную [11, с.438].

Есть сторонники и монофункциональности языка. Единственной его функцией они обычно считают коммуникативную. Этой точки зрения придерживается, например, Пазухин Р.В.

Признавая приоритет коммуникативной функции, нельзя не разделять мнение полифункционалистов. Следует понимать, что не все функции языка равнозначны, и при речевом акте их разграничение не всегда представляется возможным, в то же время нет никаких оснований отвергать полифункциональную природу языковых средств [27].

Фактически каждая функция может получать свою стилистическую «надстройку», в связи с чем стилистические средства можно рассматривать по соотношению с языковыми функциями [27, с.15].

Выразительное средство существует в языке благодаря наличию денотативного и коннотативного значения элементов языка, которые проявляются в синонимической парадигме. Значение грамматической формы вне контекста, в парадигме, имеет только денотативное значение. Вне речи, вне контекста грамматическая форма не может быть квалифицирована как стилистическая, эмоциональная или экспрессивная.

Языковые (парадигматические) синонимы на морфологическом уровне весьма немногочисленны, и только некоторые из них образуют стилистические оппозиции с маркированными и немаркированными членами. Система выразительных средств в области морфологии в английском языке довольно бедна, что обусловлено прежде всего его преимущественно аналитическим строем. Однако бедность системы выразительных средств на морфологическом уровне компенсируется возможностью широкого использования стилистических приемов, под которыми понимают намеренный сдвиг в сложившейся дистрибуции единиц речи, в данном случае морфем и словоформ. Здесь можно различить два случая:

1. Стилистический приём возникает в результате нарушения привычной сочетаемости морфем в составе слова. Например, нехарактерные для некоторых существительных формы множественного числа, в результате чего данные формы приобретают не только значение множественности, но и экспрессивное значение. Еще пример: глаголы со значением чувственного восприятия обычно не употребляются в формах длительного вида, но, когда они встречаются в данной форме, они выражают не только значение длительности, но и экспрессивное значение интенсивности действия.
2. Стилистический приём создаётся нарушением контекстуальной дистрибуции в результате употребления некой словоформы в несвойственном ей контексте, где она приобретает несвойственное ей значение. Это явление называется транспозицией формы.

Таким образом, стилистический приём на морфологическом уровне возникает или в результате изменения синтагматической последовательности морфем в контексте слова, или в результате изменения синтагматической последовательности словоформ в контексте предложения [18, с.67-68].

Различные части речи могут стать способом выражения авторского замысла, его желания поделиться с читателем тем удивительным, что он открыл сам.

Насыщенность глаголами позволяет передать интенсивность, динамичность действия, движение. Наличие инфинитивов придает тексту отвлеченный вневременной, внеличностный характер. Большое количество причастий позволяет дать образное описание предмета и представление его признаков в динамике.

Насыщенность текста существительными, интенсивное использование разных категорий падежа, придают живописность, непринужденность описания.

С помощью употребления кратких прилагательных достигается особая экспрессия текста.

За счёт употребления неопределённых местоимений события и предметы как бы «отдаляются». За счёт личных и притяжательных местоимений достигается оттенок искренности, взволнованности.

Инверсия позволяет выделить наиболее значимые слова.

Риторические вопросы помогают выразить чувства и мысли героя: сомнение, неуверенность; они передают внутреннюю напряженность, усиливают эмоциональность повествования.

Синтаксический параллелизм позволяет создать яркий художественный образ, передать динамичность изображаемой картины.

Бессоюзие придает речи напряженность, стремительность. Многосоюзие замедляет темп речи, призывает читателя задуматься, поразмышлять вместе с автором / персонажем.

Множественность однородных членов предложения помогает автору показать всё многообразие окружающего мира, создать полную картину действительности.

1.3 Морфологические средства выразительности

1.3.1 Стилистический потенциал имени существительного

Каждая часть речи, в зависимости от присущих ей грамматических категорий и способов их выражения, имеет при транспозиции свою специфику.

Начнём с рассмотрения экспрессивных возможностей имени существительного. В области морфологии имени существительного не так много способов создания стилистической коннотации. В первую очередь они могут быть связаны с необычным употреблением форм числа и падежа, а также с характером местоименного замещения.

Категория числа имени существительного представляет собой сложное языковое явление, так как в нём сплетаются разнообразные грамматические и семантико-стилистические особенности этой части речи. Чаще всего в речи «коннотативное значение получают формы множественного числа, а единственное число определяется в своих стилистических функциях в сопоставлении со значением множественного числа» [20, с.168]. Коммуникативная и стилистическая функция этой грамматической категории отражает «смысловое противопоставление разъединённого множества отдельных единиц и коллективной совокупности или сплошной массы однородных предметов», напр., *mists, rains, frosts* и др. [21, с.29].

Единственное число употребляется стилистически, если говорящий хочет показать особое единение предметов одного класса, подчёркивая тем самым «полный охват однородных предметов» [21, с.32], напр.: «... *By God they were soldiers. **The Old Hun** was a soldier. But they were cooked too. They were all cooked... **The Old Hun** would come down through the Trentino, and cut the railway at the Vicenza and then where would the Italians be?*» (E. Hemingway).

Стилистической коннотацией обладают формы множественного числа, образованные от существительных, которые изначально не предполагают значения множественности. Категория отвлечённости, например, находит своё грамматическое выражения в формах единственного числа, но для передачи интенсивности значения говорящий может образовать форму множественного числа от абстрактных существительных [20, с.168], напр.: «*Wilfrid has emotions, hates, pities, wants; at least, sometimes when he does his staff is jolly good...*» (J. Galsworthy).

Из значения собирательности множественного числа развилось также значение интенсивности, длительности или частой повторяемости при обозначении различных явлений природы. Множественное число неисчисляемых существительных часто встречается в географических

описаниях, где подобные словосочетания являются экспрессивными синонимами названий географических объектов, подчёркивающее их большую протяжённость или значимость.

В грамматике имени существительного интересны случаи персонификации. Этот вид метафоры проявляется в образовании притяжательного падежа от неодушевлённых существительных или их соотнесения с личными местоимениями. Обычно притяжательный падеж образуют существительные, обозначающие одушевлённые предметы, а для определения принадлежности между неодушевленными предметами используется предлог *of*. Для создания стилистического эффекта в речи наблюдается нарушение этого правила. Притяжательный падеж достаточно часто используется для выражения принадлежности между географическими названиями и другими существительными, заменяя стилистически нейтральные конструкции с предлогом *of*.

1.3.2 Стилистический потенциал артикля

Стилистические возможности грамматических категорий имени существительного в большей мере расширяются разнообразием основных и производных значений артикля. Разнообразие этих форм в различных условиях по-новому характеризует основное категориальное значение существительного – значение предметности. Изменения в значениях абстрактности и конкретности, нарицательности и собственности, связанные со стилистической направленностью высказывания, обогащают стилистические возможности речи.

Наибольшей экспрессивностью обладает контрастное употребление артикля. В зависимости от контекста, особенно семантики определения при существительном, такой приём усиливает эмфатическое выделение образа, придаёт высказыванию наглядность.

Стилистический выбор определённого артикля часто диктуется особыми ассоциативными связями значения существительного с данным контекстом. Описание, построенное на употреблении существительных с определённым артиклем в силу свойственной ему одноплановости и статичности может приобретать стилистическую тональность, объединяя предметы в некую единую художественную смысловую линию. Объединённые таким образом существительные, несмотря на всю разнородность их семантики, превращаются в части одной цельно представленной картины. Благодаря этому описание приобретает оттенок статичности, одноплановости. Широкое использование артикля с такой стилистической направленностью характерно, например, при описании природы. возможные дополнительные коннотативные оттенки создаются контекстуальными индикаторами.

Стилистические функции артикля весьма ощутимы при местоименном употреблении с абстрактными существительными и именами собственными. Различные оттенки субъективной экспрессии обуславливаются здесь индикаторами лингвистического или ситуативного контекста.

Серийное употребление определённого артикля может использоваться как стилистический приём интенсификации экспрессивной окраски существительных: «*The waiting – the hope – the disappointment – the fear – the misery – the poverty – the blight of his hopes, and end to his career – the suicide perhaps, of the shabby, slip-shod drunkard*» (Ch. Dickens).

Основная содержательная функция артикля – актуализация нарицательных имён, в основе которой лежат внешние для предмета субъективные моменты, связанные с ситуацией в речи. Актуализация посредством артиклей носит субъективный характер и служит средством экспрессивной коннотации в стилистических целях [21, с.38].

В противопоставленность литературно-нормативному употреблению артикля экспрессивно-окрашенный его пропуск (значащее отсутствие) является средством эмфатического выделения мысли.

Н.Н. Раевская выделяет следующие варианты:

1. Стилистически направленный пропуск артикля, создающий экспрессивную заострённость при существительных, обозначающих единственные в своём роде предметы. На основе грамматических значений артикля возникают производные коннотативные смысловые и отчасти стилистические оттенки имени существительного. Многообразие основных и производных значений артикля создаёт благоприятную почву для индивидуального их использования – стилистического новаторства писателей. Грамматическое значение неопределённости и определённости нередко становится источником художественно-стилевого использования артиклей, напр.: «*Sun, moon, stars and all the works of God stood still while they were looking each into the other's face*» (J. Galsworthy).

2. Стилиевой пропуск артикля в официально-деловой речи, которой свойственна тенденция к различного рода эллипсам. В необычной контекстуально-стилевой сфере этот приём вносит субъективную экспрессию с оттенком разговорной непринуждённости [21, с.40], напр.: «*It had a simple scheme – white pony in stable, pigeon picking up some grains, small boy on upturned basket eating apple*» (J. Galsworthy).

1.3.3 Стилистический потенциал имени прилагательного

Рассмотрим стилистический потенциал имени прилагательного, которое обладает довольно бедной морфологией и имеет довольно ограниченный стилистический потенциал.

Прилагательные в английском языке изменяются только при образовании форм сравнительной и превосходной степени. Как известно, в современном английском языке существует два способа образования этих

степеней: суффиксальный и аналитический. Для разговорной речи характерно вытеснение суффиксального способа образования сравнительной и превосходной степени аналитическими конструкциями с *more* и *the most*. Данная аналитическая форма обладает не только стилевой окраской, но и является более эмоциональной формой, так как происходит дополнительное усиление качества прилагательного.

Говоря о прилагательных, также следует отметить стилистическое значение случаев транспозиции. Она является наиболее экспрессивным случаем функционального варьирования грамматических форм. При этом выражение эмоций оценки или стилистическая выразительность передаются за счёт нарушения привычных грамматических связей. При транспозиции «замещающий член оппозиции теряет своё функциональное качество и становится носителем двух функций одновременно», в этом случае можно говорить о его «экспрессивно насыщенном переносе в необычные условия употребления» [25, с.84].

В английском языке довольно часто встречаются случаи перехода прилагательных в разряд существительных без изменения их форм, например, *my dear*. Благодаря так называемому «неупотреблению» существительных, выражения такого рода становятся более эмоциональными и экспрессивными, так же, как и случаи транспозиции синтаксических конструкций или даже целых предложений в разряд прилагательных [20, с.168].

1.3.4 Стилистический потенциал местоимения

Говоря о местоимении, можно сказать, что внутри его категории формируются разнообразные грамматико-синонимические ряды, которые противопоставляются как по дополнительным грамматическим значениям, так и по стилистической окраске. Это смысловое и стилистическое

своеобразие местоимений определяет разнообразные возможности их художественно-изобразительного использования.

Семантическая ёмкость местоимений, выступающий в качестве слов-заменителей, способствует возникновению в них различных дополнительных значений. В системе местоименных слов в этом плане выделяются личные, указательные и возвратные местоимения, обладающие особыми возможностями художественно-стилевого использования. Прежде всего к ним относятся личные местоимения *we, you, they*, синонимически коррелирующиеся в непрямом, переносном употреблении при выражении неопределённо-личного субъекта действия.

Так, например, авторское *we* лишено того стилистического оттенка неопределённо-личного проецирования, который свойственен в этой функции местоимению *you*, создающему стилистический колорит интимности, лиричности, своеобразного включения читателя в сферу чувств, переживаний героя. Обозначение неопределённого лица местоимением *you* придаёт общему понятию свежесть непосредственного отношения к читателю [21, с.56], напр.: «*I'm ancient, but I don't feel it. That's one thing about painting, it keeps you young. Titian lived to ninety-nine, and had to have plague to kill him off*» (J. Galsworthy).

Согласно правилам английского языка, местоимения *he, she* употребляются только в отношении человека. Однако, когда говорящий хочет подчеркнуть особую значимость предмета, например, свою привязанность к животному или своему автомобилю, он нарушает это правило, напр., *I have a Ford. She is a nice car.*

Богатой морфологией в английском языке обладает система местоимения, в которой выделяют категории числа, падежа и рода. Первую категориальную оппозицию составляют формы личных местоимений именительного и косвенного падежей. В современном английском наблюдается тенденция к употреблению форм косвенного падежа вместо именительного в качестве подлежащего.

Указательные местоимения, благодаря своей большой семантической ёмкости, обладают широкими стилистическими возможностями и могут нести сильную смысловую нагрузку даже в стилистически нейтральном контексте. Выделяя и подчёркивая предметное содержание заменяемого или сопровождаемого ими существительного, данные местоимения создают в речи коннотативные значения различных оттенков [21, с.60]: от одобрения и восторга, до негодования и презрения, как, например, в тех случаях, когда они сопровождают имена собственные. Как правило они носят фамильярный характер. В этом случае денотативное значение указательных местоимений уходит на второй план и их следует рассматривать только с позиции их стилистической значимости [20, с.171], напр.: «*Jude just called and we spent twenty minutes growling. 'Fawaw, that Mr. Darcy.' I love the way he talks, sort of as if he can't be bothered...*» (Н. Fielding).

1.3.5 Стилистический потенциал глагола

В английском языке глагол имеет наиболее развитую систему формо- и словообразования и, следовательно, можно с уверенностью сказать, что он обладает наибольшим стилистическим потенциалом.

Семантическая и стилистическая ёмкость глагола в большой мере обусловлена той органической связью и взаимодействием категории времени и вида, которая характеризует всю его систему в целом.

Специфика английских временных форм определяется сложностью их грамматического значения, объединяющего наряду с основной временной семантикой дополнительные семы относительной соотнесённости действия и его видового характера. Отсюда закономерно следует широкая возможность функциональных транспозиций глагольных форм, их метафорического использования в художественно-изобразительных целях.

Стилистические функции глагольных форм раскрываются в контексте, в синтаксической взаимосвязи между формами и

грамматическими категориями. В терминах стилистического анализа весьма необходимым представляется сопоставление содержательных функций глагольных форм. Здесь необходимо обратить внимание на многозначность каждой формы и изофункциональность отдельных грамматических форм, их синонимические встречи, в которых организующую роль играет лексика.

Выбор глагольных форм в конкретном отрезке речи определяется «сложным взаимодействием факторов как внутриязыкового, так и внеязыкового характера» [21, с.62].

Стилистические приёмы, связанные с грамматикой глагола, можно условно разделить на две группы: эмфатические конструкции и случаи транспозиции глагольных форм.

К эмфатичным конструкциям относят формы повелительного наклонения и индефинентного настоящего и прошедшего времени с глаголом *do*. Эмфатическое *do* не имеет в предложениях лексического или грамматического значения и выполняет только стилистическую функцию – оно служит для усиления значения, подчёркивает важность того или иного события или делает высказывание более категоричным, напр.: *I do know the answer*.

Семантическая и стилистическая многоплановость глагола в большей мере обусловлена взаимодействием внутри системы глагола категорий вид и времени.

При транспозиции временных форм их денотативное значение контрастирует с временным планом повествования. Столкновение двух временных планов – грамматического и ситуативного – обладает большим стилистическим потенциалом. Чаще всего метафорическому переосмыслению подвергаются формы настоящего времени, которые могут транспонироваться в «план эмоциональной актуализации прошлого, настоящего с субъективным смещением перспективы в будущее» и в сферу повелительного наклонения [21, с.67]. Примером этому может служить так

называемое настоящее историческое, которое передаёт случившееся в прошлом действие, но представляет его как бы происходящим в данный момент. Такой вид транспозиции является очень эмоциональным. Так как реципиент вовлекается в уже свершившиеся события и становится их участником и очевидцем.

Ещё одну оппозиционно-категориальную пару, представляющую стилистический интерес, составляют длительные и неопределённые формы глагола. Стилистически нейтральным членом этой пары являются формы неопределённого вида, тогда как продолженные формы более эмоциональны. Будучи перенесёнными в контекстные условия, типичные для своего противочлена, они перенимают его значения фактуальности, привычности, повторяемости действия, но при этом сохраняют в качестве семантического фона собственное значение действия в развитии [5, с.57]. В результате этого за счёт открытого противоречия между денотативным значением и приобретённым в контексте возникает сильный экспрессивный эффект [20, с.172], напр.: «... *you know she wrote that you **were collapsing** all over the place and saying your scar **was hurting** and all that?» (J.K. Rowling).*

1.4 Синтаксические средства выразительности

Речевая экспрессия во всём её многообразии присуща не только звукам, словам и их грамматическим формам, но ещё в большей степени синтаксической организации речи. Нередко синтаксическая организация речи оказывается основным средством художественной изобразительности.

Основной единицей синтаксического уровня языка является модель предложения, которая исследователем А.Н. Мороховским понимается как «предикативная цепочка словоформ, состоящая из подлежащего, сказуемого и приглагольных членов, которые находятся между собой в определённых линейных смысловых и формальных отношениях» [18, с.132].

Модели предложений могут содержать основную и дополнительную информацию, входить в синонимические отношения друг с другом и, вследствие этого, образовывать синтактико-стилистические парадигмы.

Выразительные средства на синтаксическом уровне представляют собой синтаксические модели предложений, которые несут «дополнительную логическую или экспрессивную информацию, способствующую повышению прагматической эффективности высказывания и речи в целом» [18, с.133].

Стилистический эффект основывается на установлении синонимии разных типов синтаксических конструкций, из которых одна, с традиционным использованием синтаксических связей, т.е. нейтральна, а другая, с переосмыслением их – экспрессивна и эмоциональна [3, с.177].

В соответствии с типами трансформаций исходной модели все выразительные средства синтаксиса, по мнению А.Н. Мороховского, можно разбить на три группы:

1. Выразительные средства, основанные на редукции исходной модели. К ним относятся: эллипсис, умолчание, номинативные предложения, бессоюзие.
2. Выразительные средства, основанные на экспансии исходной модели. Среди них различают: повтор, перечисление, тавтология, эмфатическая конструкция *It is/was he who*, эмфатическая конструкция с глаголом *do*, вставные предложения.
3. Выразительные средства, основанные на изменении порядка следования компонентов исходной модели. К таковым относят инверсию, дистантность, обособление [18, с.133].

Под стилистическим приёмом на синтаксическом уровне понимается следующее:

1. Способы комбинации моделей предложения в пределах сверхфразового единства, абзаца, текста. В этом случае стилистический приём может создаваться как комбинациями

стилистически маркированных и стилистически немаркированных моделей предложения, так и комбинациями стилистически немаркированных моделей предложения.

2. Стилистический приём на синтаксическом уровне может создаваться за счёт транспозиции модели предложения в определённом речевом или ситуативном контексте. В этом случае модель приобретает некое дополнительное значение, которое обычно ей не свойственно [18, с.133].

В зависимости от характера отношений между синтаксическими структурами, способов транспозиции их значения и характера связи между элементами данных структур А.Н. Мороховский выделяет три группы стилистических приёмов, на синтаксическом уровне:

1. Стилистические приёмы, основанные на формальных и смысловых взаимодействиях нескольких синтаксических конструкций или моделей предложений в определённом контексте. К ним относятся: параллелизм, хиазм, анафора, эпифора.
2. Стилистические приёмы, основанные на транспозиции значения синтаксической структуры или моделей предложения в определённом контексте. Среди них выделяют риторический вопрос.
3. Стилистические приёмы, основанные на транспозиции значения способов связи между компонентами предложений или предложениями. К ним относятся: парцелляция, сочинение вместо подчинения и подчинение вместо сочинения [18, с. 134].

1.4.1 Стилистический потенциал редукции

Эллипсис – опущение одного или обоих главных членов предложения, значение которых легко восстанавливается в контексте. Характерным признаком эллиптических конструкций является компактность структуры, проявляющаяся в увеличении семантико-стилистической нагрузки на

каждый эксплицитно выраженный элемент. Данные конструкции используются автором художественного текста как средство реалистического воспроизведения живой, непринуждённой беседы говорящих, которая характеризует эмоциональное состояние героев. Эллипсис также может использоваться как средство динамического описания [18, с.134].

Умолчание (апозипезис) – внезапный обрыв высказывания, вызванный наплывом чувств, нерешительностью или нежеланием продолжать высказывание. Иногда умолчание представляет собой скрытый намёк, выражающий угрозу, обещание – в этом случае он стилистически значим. В художественном тексте умолчание чаще всего употребляется при передаче несобственно-прямой речи персонажей, выражая их волнения, сомнения, нерешительность. Автор намеренно не доводит высказывание до логического конца, предоставляя возможность читателю самому прийти к тем выводам, которые обусловлены всей смысловой группой высказывания [18, с.135].

Номинативные предложения – одноядерные предложения, основой которых является единственный ядерный компонент, выраженный именем существительным. Такие предложения, распространённые за счёт слов с эмоциональной коннотацией, обладают определённой выразительностью. Эмоциональное, оценочное значение таких предложений может усиливаться, если перед номинативным компонентом стоит артикль, наречие *very* или указательное местоимение. Стилистические функции номинативных предложений определяются их видом, способом употребления и контекстом. Большой выразительной силой обладают распространённые номинативные предложения, расположенные непосредственно друг за другом. Номинативные предложения с координативной связью служат средством динамического описания.

Бессоюзие (асиндетон) – соединение элементов предложения без служебных слов. Опущение союза перед каждым из однородных членов

предложения придаёт определённый смысловой и эмоциональный оттенок всему высказыванию. Бессоюзные сочетания усиливают экспрессивность высказывания, придавая ему характер торопливости, незаконченности. Определённая экспрессивность достигается сочетанием двух выразительных средств – бессоюзной связи и многосоюзной связи, т.к. многосоюзие создаёт замедленный ритм, на фоне которого особенно контрастно воспринимается динамизм асиндетона [18, с.137].

1.4.2 Стилистический потенциал экспансии

Повтор – повторение какого-либо предложения, словосочетания, расположенных в непосредственной близости. Как стилистический элемент повтор обеспечивает логичность, точность, ясность выражения. Дополнительные стилистические значения, которые возникают при употреблении повторов, являются необходимым элементом эмоционально-художественного воздействия на адресата [18, с.138].

Перечисление – повторение однородных синтаксических единиц – как отдельных членов предложения, так и словосочетаний. Перечисление может способствовать интенсификации содержания высказывания, либо же оно может использоваться как средство субъективной оценки событий. Значительной экспрессией обладает перечисление с включением параллельных структур [18, с.139].

Многосоюзие (полисиндетон) – специфический вид связи между компонентами предложения, основанный на многосоюзном сочинении. Сочинение предполагает однотипность, монофункциональность, синтаксическую самостоятельность компонентов, объединённых на одном уровне структурной иерархии. Полисиндетон служит средством рематизации, т.е. средством выделения наиболее важной информации. Основной стилистической функцией полисиндетона является создание определённого ритма текста [18, с.140].

1.4.3 Стилистический потенциал инверсии

Инверсия – нарушение нормативного порядка следования единиц речи. Обычно разделяют два вида инверсии: грамматическую и стилистическую. Грамматическая инверсия (в вопросительных и вопросительно-отрицательных предложениях) изменяет значение синтаксической структуры.

Стилистическая инверсия предполагает намеренное нарушение сложившегося порядка слов с целью эмоционального или смыслового выделения какого-либо компонента. Стилистическая инверсия свойственна всем членам предложения – сказуемому, дополнению и обстоятельству. Следует также учитывать и её функционально-стилистическую функцию – изменение ритма предложения, разукрупнение распространённых дополнений, предикативного члена и др. [18, с.143].

Инверсия определяется положением синтаксически связанных между собой членов предложения относительно друг друга. Однако, изменение порядка слов не может быть неограниченным, оно подчинено некоторым правилам.

Например, порядок слов может соответствовать движению от данного к новому, т.е. от темы к реме, тогда он будет соответствовать актуальному членению предложения и оказывается стилистически нейтральным. В тех же случаях, когда такой порядок нарушен, т.е. при начальном положении ремы, её, как логический предикат, выделяет усиленное ударение, что превращает интонацию в эмфатическую. Следовательно, экспрессивность возникает при этом по принципу расхождения между узуально и ситуативно обозначающим.

И.В. Арнольд выделяет некоторые типические случаи инверсии:

1. Предикатив, выраженный существительным или прилагательным, может предшествовать подлежащему и связочному глаголу. Этот тип инверсии обычно характерен для разговорной речи, где часто

сочетается с эллипсом, расчлененным вопросом и другими, типичными для разговорной речи, особенностями, напр.: «*Beautiful those donkeys were!*» (К. Mansfield).

2. Прямое дополнение с целью эмфазы может быть поставлено на первое место, напр.: «*Her love letters I returned to the detectives for filing*» (Gr. Greene).
3. Определение, выраженное прилагательным или несколькими прилагательными, при постановке его после определяемого, придаёт высказыванию торжественный, несколько архаичный, приподнятый характер, организует его ритмически, может быть акцентировано наречиями или союзами, а также получает оттенок предикативности, напр.: «*Spring begins with the first narcissus, rather cold and shy and wintry*» (D.H. Lawrence).
4. Обстоятельственные слова, выдвинутые на первое место, не только акцентируются сами, но и акцентируют подлежащее, которое при этом оказывается выдвинутым на последнее место, а последнее место также является эмфатической позицией, напр.: «*Hallo! Here come two lovers*» (К. Mansfield) [3, с.181].

1.4.4 Стилистический потенциал параллелизма

Параллелизм – стилистический приём, основанный на тождественном построении двух или более предложений или их частей.

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

В художественной литературе основной функцией параллельных конструкций является усиление коммуникативной и экспрессивной значимости высказывания. В таких случаях немаловажное значение имеет

наличие сочинительных союзов, которые служат средством передачи смысловой связи между параллельными конструкциями.

Синтаксический параллелизм может объединять семантически разные элементы в многочисленные синтаксические единства, воспроизводя картину происходящего. Более того, одинаковое расположение элементов не только способствует созданию определённого ритма высказывания, но и усиливает семантические корреляции между его элементами, которые вне данного контекста семантических связей не имеют.

Параллельные конструкции также употребляются с целью выделить главную мысль высказывания, убедить читателя, заставить его принять точку зрения самого автора или персонажа [18].

1.4.5 Стилистический потенциал риторического вопроса

Риторический вопрос – эмоциональное утверждение или отрицание в форме вопроса. Такой вопрос не предполагает ответа, а лишь усиливает выразительность высказывания.

Риторический вопрос служит средством привлечения внимания, повышения эмоционального тона высказывания, имплицитно отрицание или утверждение.

Риторические вопросы, употребляемые в авторском повествовании или в несобственно-прямой речи, служат средством воспроизведения размышлений персонажа или автора.

Все случаи транспозиции вопросительных форм являются стилистически маркированными, их функция – привлечь внимание, повысить эмоциональный тон речи, усилить прагматический эффект высказывания [18, с.150].

ВЫВОД

Проанализировав различные теоретические источники, можно сделать следующие выводы. В художественном тексте стилистическими возможностями, помимо лексики, обладает также и морфология. Изучением стилистических возможностей единиц грамматического уровня занимается грамматическая стилистика. Однако, в настоящее время существует небольшое количество работ, посвящённых стилистическим особенностям различных грамматических категорий.

Стилистический эффект заключается в оппозиции между нормой языка и отклонением от нормы. Такое расхождение на уровне морфологии называется «транспозицией» или «грамматической метафорой». Грамматическая форма также обладает дополнительной экспрессивной информацией, она способна вызывать эмоции и впечатления.

Вне функции язык не существует, поэтому можно утверждать, что все явления в языке функционально обусловлены. Многие исследователи сходятся во мнении, что язык полифункционален. Стилистические средства можно рассматривать по соотношению с языковыми функциями.

Бедность системы выразительных средств на морфологическом уровне компенсируется возможностью широкого использования стилистических приёмов – намеренный сдвиг в сложившейся дистрибуции единиц речи.

Различные части речи могут стать способом выражения авторского замысла, его желания поделиться с читателем тем, что его удивляет, что он открыл сам.

В данной главе нами были тщательно изучены и проанализированы морфологические и синтаксические средства выразительности. Мы описали стилистический потенциал имени существительного, артиклей, имени прилагательного, местоимений, глагольных форм, редукции, экспансии, инверсии, параллелизма и риторического вопроса.

Мы также проанализировали некоторые стилистические функции, которые выполняют различные части речи в художественном тексте. Среди самых распространённых из них можно выделить следующие: придание интенсивности высказыванию, образное описание предмета или явления, достижение особой экспрессии текста, выделение наиболее значимых слов, усиление эмоциональности повествования.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИКСУРС И ЕГО ЧЕРТЫ

2.1 Подтекст

В современном языкознании язык описывается как иерархически организованная система. Основными элементами этой системы считаются: фонологический, морфологический, лексический и синтаксический уровни.

Однако, некоторые учёные полагают, что помимо уровней в системе языка следует также выделить уровень текста. По мнению К. Гаузенбласа в этом случае выполняются оба условия, необходимые для обоснования уровня текста: «текст – это сама сложная структура, реализующая коммуникацию, и для выполнения текстом его функций используются грамматические, лексические и иные средства».

И.Р. Гальперин отмечает, что к решению вопроса о статусе текста можно подойти по-разному. «С точки зрения дихотомии языка и речи, т.е. рассмотрения языка в парадигматическом и синтагматическом планах, необходимо признать, что текст не является уровнем языка. С другой стороны, некоторые параметры текста дают основания для экстраполяции структуры уровней с оси парадигматики на ось синтагматики. К таким параметрам, прежде всего, относится вычленение единиц – конституентов, определение категорий текста, семантический аспект, без которого, как известно, не обходится анализ любого уровня, но не языка, а речи» [12, с.3].

Несмотря на многочисленные исследования, выполняемые в русле лингвистики текста, понятие текста остается неопределённым. И.Р. Гальперин определяет текст следующим образом: «Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической,

логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [12, с.18]. Данное определение точно отражает сущность текста в его характерных чертах:

- 1) Оно описывает текст как объект субъективной деятельности писателя.
- 2) Оно объективирует связи между элементами текста.
- 3) Оно упоминает жанровое разнообразие текстов.
- 4) Оно учитывает прагматический аспект.

Текст – это пространственно-временная протяжённость, многомерная и ограниченная пределами. Данными пределами могут служить: заглавие, предисловие, введение и заключение. Интерпретатор текста прослеживает его как протяжённость по всем составляющим его планам: структурному, логико-предметному, семантическому, модально-прагматическому.

Для художественного текста релевантны определённые виды речевой деятельности: рассуждение, повествование, описание и т.п.

Однако содержание текста не ограничивается пространственно-временной протяжённостью. Содержание текста наряду с прагматическими факторами выводит его в многомерное социально-культурное пространство, составляющее часть жизненного опыта человека. Любой текст оказывается в сложном контексте других текстов, однородных по жанру, стилю, как в контексте литературы научной или художественной, так и в контексте культуры в целом. Этой цели оказываются подчинены все языковые единицы – лексические, грамматические, текстообразующие факторы.

Особую роль в связи текста с культурным контекстом играет сам автор, его личность, характеризуемая определёнными ценностными параметрами в обществе и в той или иной степени символизирующая эпоху.

Текст, являющийся целостной протяжённостью, рассматривается как условия, т.е. как контекст актуализации его составляющих. Как объекты лингвистического анализа текст и контекст находятся в отношениях дополнительности. Контекст задаётся для разных языковых единиц – слова,

предложения и т.д. Для того, чтобы текст оформился как целостность, необходимо реализовать интенции, валентные связи, лексические, текстовые (анафорические) связи конститuentов.

Лингвистическое понятие контекста как совокупности языковых факторов поддается логическому анализу и представляет собой построение обычного разделительного умозаключения. На основании этого можно утверждать, что контекст расшифровывается не посредством интуиции, а посредством логического рассуждения, поддающегося формальному описанию.

Каждая единица предполагает свой контекст. Для некоторых контекстом может служить часть текста, для других весь текст. Контекст формируется не только единицами, но и связями, отношениями между ними, обеспечивая связность, интегративность текста.

Рассмотрим основные положения теории контекста, разработанной в трудах Н.Н. Амосовой и продолженной её школой. Суть данной теории сводится к следующему:

1. Полисемия и омонимия слов элиминируется в речи благодаря условиям контекста и речевой ситуации.
2. Контекст – соединение слова с его индикатором, находящимся в непосредственной или опосредованной синтаксической связи с актуализируемым словом.
3. Действие контекста не ограничивается рамками предложения.
4. Контекст может быть лексическим, синтаксическим, морфосинтаксическим, конструктивным или смешанным в зависимости от того, на каком уровне происходит индикация [1].

Для более глубокого понимания как лингвистического, так и стилистического контекста, очень важны явления десемантизации и гиперсемантизации, отмеченные У. Вайнрайхом. В художественном тексте данные понятия не являются полярными. Это связано с тем, что в то время как в повседневной речи для выражения эмоций существуют особые

формулы, клише, в поэтической речи эмоции передаются через значения слов, т.е. окказионально. Это происходит в связи с появлением у слова в контексте дополнительных эмоциональных, оценочных, усилительных коннотаций.

В художественном тексте код отправителя не полностью известен получателю речи, каждый автор несколько видоизменяет общезыковой код, что защищает сообщение от помех, но в то же время создаёт специфические трудности при декодировании. Однозначное декодирование невозможно, как невозможно и полное совпадение читательского восприятия и авторского замысла.

И.В. Арнольд в своих работах по стилистике декодирования уделяет большое внимание стилистическому контексту. Она особенно подчёркивает функцию стилистического контекста по сообщению единицам текста дополнительных оттенков эмоциональности, экспрессивности, интенсивности, оценочности. Согласно её точке зрения, доля окказиональных коннотаций в поэтическом тексте значительно выше, чем во всех других типах текста. Стилистический контекст не идентифицирует их, а обуславливает, создаёт. В стилистическом контексте выявляется возможный максимум контекстуальных связей, поскольку компрессия информации в поэтическом тексте опирается именно на способности слова работать в двух и более значениях, вызывая дополнительные ассоциации. Стилистический контекст основывается на сходстве или контрасте. По мнению И.В. Арнольд стилистический контекст осуществляет свою функцию через повторы, синонимию, сцепление. Он нередко опирается и на конвергенцию, развёрнутую метафору, обманутое ожидание, параллельные конструкции, особенности синтаксического построения, смешение слов различных функциональных стилей, повторное использование одного и того же стилистического приёма и т.д. [3, с.13].

Говоря о контексте, следует подчеркнуть, что данное явление характерно для стиля художественной прозы. Художественный текст

направлен на передачу субъективной, эмоциональной точки зрения по поводу описываемых событий. Автор художественного текста стремится установить эмоциональный контакт с читателем, прибегая к наиболее ёмким и эффективным приёмам, углубляя и расширяя содержание текста. Это ведёт к появлению контекста, который с одной стороны помогает словам развить новые смыслы, а с другой стороны ограничивает радиус отклонения от наиболее частотного узуального значения языковой единицы.

Экспрессивно-эмоциональные факты языка представляют собой «внешний, коммуникативный аспект художественной структуры, который и осуществляет отбор и комбинирование языковых средств и превращение их в художественно-языковую систему» [7, с.159].

В художественном тексте происходит разрушение обычных связей. Далёкие представления сближаются, появляются новые, непоименованные смыслы. Ассоциативные и коннотативные значения, пронизывающие художественное произведение, делают его неравным самому себе.

Глубина художественного текста возникает в результате сложного взаимодействия составляющих его частей, объединённых в некое единство. Сказанное сопряжено с множественностью интерпретаций поэтического текста, зависящих от целого ряда факторов, не только внутриязыковых, но и экстралингвистических. Смысл художественного текста представляет собой некое образно-мыслительное целое, возникающее из суммы элементарных смыслов, составляющих текст, но не сводящееся к простой сумме этих смыслов.

Речевой ряд, по внешности линейный, на самом деле обладает большой внутренней перспективой, поскольку на него наслаивается множество различных значений. Сами отношения между наслаивающимися друг на друга лексическими значениями весьма разнообразны. Одним из них является отношение, которое обычно именуется в литературоведении подтекстом.

Явление подтекста включается в общую систему многолинейности значений, выражаемых речевым рядом. Более того, сама реализация данного типа отношений между внешними и глубинными значениями часто осуществляется за счёт специфических языковых средств.

Подтекст в обычном его понимании – это невыраженное словами, подспудное, но осязаемое для читателя значение какого-либо события или высказывания (какого-либо отрезка текста) в составе художественного произведения [23]. Такое значение не является семантически подобным лежащему на поверхности значению высказывания. Возможность субъективного толкования внутреннего смысла определённого отрезка текста исключается тем, что это глубинное значение чаще всего бывает заранее подготовлено, предвосхищено в каком-то другом, предшествующем отрезке текста.

Подтекст основан на возвращении к чему-то, что уже в том или ином виде существовало либо в самом произведении, либо в той проекции, которая направлена из произведения на действительность. Первая часть структуры подтекста задаёт тему высказывания, образуя её зачин, создавая «ситуацию-основу», а вторая часть, используя материал, заданный первичным отрезком текста, развивает в соответствующей последующей точке произведения то глубинное значение, которое и носит название подтекста и может возникнуть лишь на базе материала, заданного в первой части, и с учётом тех сюжетных пластов, которые залегли в сюжетном пространстве между этими двумя структурными частями.

Отрывок, который является носителем подтекста, с лингвистической точки зрения может рассматриваться как своеобразный повтор, отнесённый на известное расстояние от своей первоосновы.

Слово в художественном произведении несёт в себе определённое ситуативное содержание и, актуализируясь заново через повтор, в другом месте произведения, способно обогащаться новыми оттенками, связанными с дополнительно пройденным движением сюжета.

Подтекст в своей основе строится именно на дополнительных, контекстуальных смыслах слов, зачастую даже значительных по объёму высказываний, сюжетных мотивов и ситуаций. Эти дополнительные смыслы подготовлены на пройденных этапах развития сюжета.

Дистанцированное столкновение двух отрезков текста приносит совершенно новые оттенки в восприятие того, что однажды имело место, мешает полной идентификации прошлых речей и событий с тем, что происходит сейчас, и погружает читателя в атмосферу смутных ассоциаций, более или менее приблизительных отголосков и смысловых переключек, из которых рождается явление подтекста – новое, более глубокое осмысление сходных, поддерживающих друг друга и отдалённых друг от друга отрезков текста.

Следовательно, подтекст – дистанцированный повтор, в основе значения которого лежит нечто уже однажды бывшее и в той или иной форме воспроизведённое заново. Дистантность приводит к размыванию точности повтора и способствует созданию неопределённой психологической атмосферы, ассоциативного ореола, которым окружена ситуация – повтора.

Явление подтекста осязаемо и глубоко коренится в самых недрах языка. Прежде всего в месте своего зарождения подтекст полностью прикреплён к языковой материи – непосредственно чаще всего к лексическим значениям, к уровню лексики, и лишь с дальнейшим развитием он переходит в более надстроечные сферы сложных контекстуальных связей. Таким образом, подтекст – это явление, природа которого основана на смене и взаимодействии языковых уровней, на возможности перехода от одного уровня к другому.

Подтекст является следствием имплицитности текста, проявляющейся в отсутствии в нём тех или иных элементов (слов, предложений). Выделяют три вида имплицитности текста:

1. Грамматическая имплицитность, когда в одном или нескольких предложениях текста пропущены те или иные члены (эллиптические имплицитные связи).
2. Семантическая имплицитность, обусловленная тем, что в тексте отсутствуют предложения (или их части) эксплицитно содержащие информацию, присущую данному тексту (тезаурусные и транзитивные имплицитные связи).
3. Сочетание первого и второго вида имплицитности.

Имплицитные связи – наиболее сложный с коммуникативной точки зрения вид связи. Как формирование имплицитных связей в процессе порождения текста, так и их восстановление в процессе восприятия (понимание текста) требует от коммуникантов наличия достаточно развитой картины мира в данной предметной области.

Имплицитные связи чрезвычайно эффективны для сжатия текста без изменения передаваемого объёма информации. По мнению Е.И. Шенделя «особенность языковой коммуникации и вербализации человеческого мышления заключается в том, что не всё содержание мысли находит воплощение в особых языковых элементах, а наряду с эксплицитными способами выражения существует глубокая область имплицитной передачи информации. Она подобна той части айсберга, которая скрыта под водой» [29, с.109].

И.Р. Гальперин объясняет возникновение подтекста наличием особого вида информации – содержательно-подтекстовой информации – передаваемой текстом. Он также выделяет три вида содержательной информации, обуславливающих уровни понимания текста:

1. Содержательно-фактуальная информация: факты, события, процессы окружающего мира, действительного и воображаемого. Она основана на прямых, предметно-логических значениях слов и представляет собой первый этап восприятия текста – усвоение семантической информации.

2. Содержательно-концептуальная информация: индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами содержательно-фактуальной информации. В художественном тексте такая информация рассеяна по всему объёму текста и извлекается индивидуально. Содержательно-концептуальная информация создаёт основу ткани художественного текста и не всегда выражается вербально. В результате декодирования данного вида информации у читателя возникает своя интерпретация текста.
3. Содержательно-подтекстовая информация – скрытая, извлекаемая из совокупности двух предыдущих видов, информация. В тексте она спрятана в наборе приёмов, через которые может быть обнаружена. Эти приёмы являются сигналами о наличии дополнительной информации. Ассоциативная содержательно-подтекстовая информация возникает индивидуально у каждого читателя в зависимости от его картины мира, фонового знания [12].

Художественный текст отличается от простой передачи информации большей силой центробежной тенденции, в результате чего и появляется содержательно-подтекстовая информация. Автор текста, предлагая своё видение явления, тяготеет к выбору индивидуальных средств его передачи, к наибольшему отходу от стандартного описания. Картина мира автора, сочетаясь с картиной мира читателя, создаёт подтекст, без которого немислимо художественное произведение. Языковых средств экспрессивности, эмоционально-оценочных лексических единиц недостаточно для создания многомерного художественного текста. Автор вынужден привлекать ассоциативные связи лексем, что возможно только при наличии рефлексорных пауз.

Ситуативная содержательно-подтекстовая информация текста отражает наименьшую степень его экспрессивности, т.к. баланс центробежной и центростремительной тенденций здесь облегчён

минимальной зависимостью восприятия текста от особенностей картины мира читателя.

Ассоциативная содержательно-подтекстовая информация более индивидуальна. По этой причине могут возникнуть расхождения между авторским и читательским смысловым наполнением языкового материала.

Можно сделать вывод, что подтекст представляет собой тип рассредоточенного повтора, который возникает на фоне и с учётом постоянного изменения и углубления контекстуальных связей, и именно в этом качестве доступен для языкового анализа. Подтекст – сложное явление, представляющее собой единство различных уровней языка, лексического и синтаксического, входящее при этом в план общекомпозиционных связей литературного произведения.

2.2 Картина мира

Термин «картина мира» относится к числу фундаментальных понятий, в центре которого находится человек и его бытие, взаимоотношение человека с миром, важнейшие условия его существования в мире. Этот термин получил широкое распространение в лингвистике благодаря Л. Вайсбергу. По М. Хайдеггеру, «картина мира, сущностно понятая, означает не картину, изображающую мир, а мир, понятный как картина».

В понимании исследователей картина мира – «целостный глобальный образ мира, который является результатом всей духовной активности человека, а не какой-либо одной её стороны. Картина мира как глобальный образ мира возникает у человека в ходе всех его контактов с миром.» [22, с.19].

Картина мира создаётся в результате двух различных процедур:

- 1) экспликации, опредмечивания и осмысления образов мира, лежащих в основе жизнедеятельности человека (прежде всего его практической деятельности);
- 2) созидания, разработки новых образов мира, осуществляемых в ходе специальной рефлексии, носящей систематический характер [22, с.24].

Картины мира существенно различаются типом применяемых средств задания глобального образа мира. В философии и науке такими средствами являются категории, понятия или наглядные модели, в музыке – ритмика, в живописи – колорит. В родственных сферах художественной деятельности нередко применяются одинаковые средства для задания образа мира. Так, например, особенность стилистической манеры «письма» в картине мира можно продемонстрировать на примере моделирования «высших» реальностей, недоступных прямому наблюдению. Одним из самых распространенных приёмов, применяемых при построении самых различных картин мира, является умолчание, как разновидность мышления [22, с.67].

Одной из форм картин мира является языковая картина мира. Ю.Д. Апресян подчёркивает её донаучный характер, называя её «наивной картиной» [2, с.38].

А.В. Кравченко считает, что языковая картина мира по своему содержанию шире понятия наивной картины мира. Под языковой картиной мира он понимает то, как «в языке отражается видение мира человеком, как особенности концептуализации бытийных сущностей фиксируются в системе языка, в элементах его грамматического строя и лексикона» [14, с.40].

Языковая картина мира формирует тип отношения человека к миру. Она задаёт нормы поведения человека в мир, определяет его отношение к миру. Таким образом, языковая картина мира представляет собой совокупность знаний о мире.

Между картиной мира как отражением реального мира и языковой картиной мира как фиксацией этого отражения существуют сложные отношения. Мир – это человек и среда в их взаимодействии. Отражение мира в сознании, представления человека о мире, информация о среде и человеке – это картина мира. Информация о среде и человеке, переработанная и зафиксированная в языке – это языковая картина мира. Носителем как картины мира, так и языковой картины мира выступает человек – языковая личность.

Языковая картина мира репрезентируется всеми уровнями языковой системы того или иного этноса: «Составными частями картины мира являются слова, формативы и средства связи между предложениями, а также синтаксические конструкции» [22, с.107].

Однако наиболее наглядно характер языковой картины мира представлен в лексике, ведь именно благодаря ей возможно «членение» действительности, выделен отдельных объектов, на которые нацелено внимание носителя языка. Связь картины мира и слова обусловлена непосредственной обращённостью лексической системы к жизни общества, социальной направленностью, что определяет и другие её специфические черты: открытость, проницаемость, множественность составляющих элементов. Однако, не стоит забывать и о различных текстах, являющихся «воплощителями» языковой картины мира: поэтические, научные, философские, публицистические и др. таким образом, языковая картина мира представляется как на уровне единицы языка, так и на уровне разного рода текстов [13, с.404].

2.3 Художественная картина мира

Многие исследователи сходятся в мнении, что лексическая структура текста – это не только отражение организации текста. В любом тексте

реализуется тезаурус данной языковой личности, а потому в лексической структуре текста выражается мировидение автора.

По мнению ряда учёных, первое обобщённое представление о мире возникло у человека в художественной форме, поскольку в состав картины мира входит также такое понятие как художественная картина мира.

Художественная картина мира позволяет исследовать проблемы концептуальной организации человека. Она представляет собой «систему смысловых, эстетических и эмоционально-оценочных комплексов», представленных на языковом и дознаковом уровнях [16, с.6].

Автор художественного текста оригинальным образом перегруппировывает элементы наблюдаемого мира и творит «новую» реальность, творчески «пропускает» через своё сознание явления мира, находя типичное в отражаемой действительности и воплощая его в создаваемые им индивидуальные образы. Творческий процесс создания художественного текста автор начинает с ограничения материала. Автор стремится выразить свои представления об устройстве и организации мира в характере воплощаемых в тексте эпизодов, событий, фрагментов. Автор художественного текста осознанно выбирает наиболее релевантные для него концепты, т.е. те, которые максимально полно отражают его мировосприятие и мировидение и максимальной степени соответствуют его прагматическим задачам. Именно они составляют ядро художественной картины мира автора. Когда автор выписывает текст, он облакает некую часть своей художественной картины мира, тем самым создавая художественную картину мира текста. Таким образом, художественная картина мира текста – это некое пространство, в рамках которого автор реализует в художественной форме своё видение мира, раскрывает содержание своей художественной картины мира.

С.М. Богатова полагает, что использование термина художественная картина мира позволяет подчеркнуть принципиальную целостность, а также

идеальность стоящего за ним содержания, соотнести картину мира с некоей творческой концепцией [6, с.17].

Художественная картина мира входит в картину мира как главный связующий элемент всех её частей: без неё было бы невозможно составление панорамно-образного представления о мире, так как это представление всегда имеет характер наглядности, а наглядность и схожесть присутствуют только в художественном образе [24, с.42].

Термин «художественная картина мира» был введён в научный оборот Б.С. Мейлахом. Этот термин «призван не только подчеркнуть относительную самостоятельность художественного мира, но, прежде всего, раскрыть познавательные возможности искусства, свойственный ему уровень и глубину постижения объективной реальности» [28, с.55].

Признаки художественной картины мира, выделенные различными учёными:

1. Антропологичность и связанная с ней субъективность, так как художественная картина мира выражает отношение автора произведения к миру.
2. Философская основа: художник, создающий художественную картину мира, придерживается философских идей, хотя иногда этого не осознаёт; они могут быть выражены в неявном виде.
3. Существование художественной картины мира в произведениях конкретных авторов и её постоянное воссоздание в процессе восприятия произведений адресатами.
4. Особая образность: художественная картина мира основывается на системе художественных архетипов, т.е. на фундаментальных образах как носителях художественного знания; для образов художественной картины мира характерна многозначность, способность вызывать массу ассоциаций.
5. Ценностное, эстетическое и этическое освещение действительности.

6. Единство универсального и единичного: художественная картина мира отражает универсальное через категории эстетики: прекрасное, возвышенное, безобразное, низменное, трагическое, комическое и т.д., но сознание всеобщее может быть схвачено лишь через частное, единичное.
7. Обусловленность социальными, национальными и другими факторами.
8. Историчность, преемственность и динамизм: художественная картина мира формируется в конкретных исторических условиях, претерпевает изменения, как правило, новая художественная картина мира не уничтожает, не отрицает и не обесценивает старую.
9. Многослойность: наличие концептуальной (понятийной), чувственно-наглядной и других частей, различных типов мироощущений; возможность включения в себя элементов других картин мира [17].

С.Б. Аюпова выделяет ещё 2 признака:

10. Идеальность, иллюзорность, поскольку художественная картина мира – это форма бытия идеального мира эстетической действительности.
11. Амбивалентность: художественная картина мира не только обеспечивает целостный взгляд на мир, но и отличается фрагментарностью, так как она отражает действительность лишь в определённых аспектах и не в состоянии представить её во всем бесконечном многообразии [4, с.83].

Исследователями также выделяются функции художественной картины мира:

1. Функция катарсиса – главная цель подлинного художественного произведения, заключённой в нём художественной картины мира состоит в нравственном очищении человека благодаря силе эмоционального потрясения, возникающего в результате восприятия шедевра.

2. Волюнтаривная функция проявляется в том, что художественная картина мира воздействует на воспринимающее сознание.
3. Эстетическая функция художественной картины мира – она воспринимает и воспроизводит прекрасное в искусстве и в жизни.
4. Модальная функция находит своё выражение в том, что художественная картина мира передаёт отношение её творца к реальной действительности.
5. Этическая функция художественной картины мира проявляется в отражении в художественном произведении определённого общего уровня морали, нравственности общества.
6. Эмоционально-оценочная функция – в художественной картине мира концептуализируются оценки и эмоциональные реакции.
7. Конативная функция – художественная картина мира усваивает эстетическую информацию, рассредоточенную в художественных картинах мира разных видов искусств, направлений, авторов.
8. Аккумулятивная функция предполагает накопление и хранение эстетической информации.
9. Трансмиссионная функция – художественная картина мира передаёт эстетическую, этическую, когнитивную, эмоционально-оценочную информацию художественного произведения [17].

Главное отличие художественной картины мира от других разновидностей картин мира заключается в её образно-эмоциональном, эстетическом и этическом способе воздействия на адресата.

ВЫВОД

В данной главе мы рассмотрели понятие художественного дискурса и выделили его основные черты. Исходя из выполненного нами анализа, можно сделать следующие выводы.

Помимо уже известных четырёх уровней языка (фонологический, морфологический, лексический и синтаксический) некоторые учёные выделяют уровень текста.

Содержание текста, а также его прагматические факторы, выводят текст в многомерное социально-культурное пространство, составляющее часть жизненного опыта человека. Любой текст оказывается в сложном контексте других текстов, однородных по жанру и стилю.

Каждая единица предполагает свой контекст. Им может служить как часть текста, так и весь текст. Контекст формируется не только единицами, но и связями между ними, тем самым обеспечивая связность текста.

Художественный текст передаёт субъективную, эмоциональную точку зрения по поводу описываемых событий. Автор художественного текста стремится установить эмоциональный контакт с читателем, углубляя и расширяя содержание текста при помощи различных приёмов. Смысл художественного текста представляет собой некое образно-мыслительное целое, которое возникает из суммы элементарных смыслов, составляющих текст.

Иногда смысл, заложенный в художественный текст, может выражаться в нём имплицитно. В таком случае уместно говорить о подтексте – невыраженное словами, но осязаемое для читателя значение какого-либо события или высказывания. Он основан на возвращении к чему-то, что уже существовало либо в самом произведении, либо в той проекции, которая направлена из произведения на действительность.

Автор художественного текста, предлагая своё видение явления, тяготеет к выбору индивидуальных средств его передачи, к наибольшему

отходу от стандартного описания. Таким образом, картина мира автора, сочетаясь с картиной мира читателя, создаёт подтекст, без которого немислимо художественное произведение.

В любом тексте реализуется тезаурус данной языковой личности, поэтому в лексической структуре текста выражается мировидение автора. Художественная картина мира автора выражается в его стремлении высказать свои представления об устройстве и организации мира в характере воплощаемых в тексте событий. Автор выбирает наиболее релевантные для него концепты, которые наиболее полно отражают его мировосприятие. Именно эти концепты и составляют ядро художественной картины мира автора.

ГЛАВА III. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РЭЯ БРЭДБЕРИ

3.1. Биография Р. Брэдбери

Рэй Брэдбери (полное имя: Рэймонд Дуглас) родился 22 августа 1920 года в городе Уокиган, штат Иллинойс. Его предки были потомками первопоселенцев англичан, прибывших в Америку в 1630 году. В конце XIX века его прадед издавал две иллинойские газеты, что приносило семье определённое положение в обществе и известность.

Своим родственникам Рэй Брэдбери посвятил много произведений. Так, например, рассказ «Лекарство от меланхолии» (A Medicin for Melancholy, 1959) посвящено его отцу, роман «Вино из одуванчиков» (Dandelion Wine, 1957) - книга детских воспоминаний писателя, в которой главный герой носит имя его отца – Леонард Сполдинг. Сборник стихов «Когда слоны последний раз во дворике цвели» (When Elephants Last in the Dooryard Bloomed, 1973) посвящён умершим родственникам писателя.

Рэй Брэдбери признаётся, что его «учителем» был Ф.М. Достоевский: «Я начал читать произведения Достоевского, когда мне было 20 лет. Из его книг я узнал, как нужно писать романы и рассказывать истории. Я читал и других авторов, но, когда был моложе, Достоевский был основным для меня.»

Семья Брэдбери переехала в Лос-Анджелес в разгар Великой депрессии.

Рэй Брэдбери увлёкся литературой ещё в школе. С девяти лет он всё своё свободное время проводил в библиотеке, а сочинять начал в возрасте двенадцати лет. В 1938 году он окончил среднюю школу. В колледж ему поступить так и не удалось.

Первый рассказ Рэя Брэдбери был опубликован в 1941 году, после чего его произведения стали печатать в различных журналах. За первым сборником рассказов «Мрачный карнавал» (Dark Carnival, 1947) вышли

Марсианские хроники» (The Martian Chronicles, 1950) – цепь связанных общим сюжетом новелл о прагматиках-землянах, эксплуатирующих и развращающих идиллически настроенных марсиан. Роман считается классикой научной фантастики и одним из самых известных произведений Брэдбери.

Позже, в первых номерах журнала Playboy вышла его повесть «451 градус по Фаренгейту» (Fahrenheit 451, 1953), которая ему принесла мировую известность. В 1966 году повесть была экранизирована.

Среди наиболее известных произведений Брэдбери: поэтичная романизированная автобиография «Вино из одуванчиков» (Dandelion Wine, 1957), романы «Что-то страшное грядёт» (Something Wicked This Way Comes, 1962), «За полночь» (Long After Midnight, 1977), «Смерть – удел одиноких» (Death is a Lonely Business, 1985), «Кладбище для лунатиков» (Graveyard for Lunatics, 1990).

В числе наиболее значимых сборников: «Человек в картинках» (The Illustrated Man, 1951), «Золотые яблоки Солнца» (The Golden Apples of the Sun, 1953), «Страна Октября» (The October Country, 1955), «Лекарство от меланхолии» (A Medicin for Melancholy, 1959), «Механизмы радости» (The Machineries of Joy, 1964), «Электрическое тело пою!» (I Sing the Body Electric, 1969), «Быстрее взгляда» (Quicker Than the Eye, 1996) и «Несущийся слепец» (The Driving Blind. 1997).

Всего Рэй Брэдбери опубликовал более 30 книг, 400 рассказов, многочисленных стихотворений, эссе, пьес, сценариев. Его рассказы были рекомендованы более чем в тысяче школьных программ.

Брэдбери был автором и ведущим цикла телепередач «Театр Рэя Брэдбери», который включал 65 короткометражных фильмов по мотивам рассказов писателя.

Рэй Брэдбери – лауреат премий О’Генри, Бенджамина Франклина, Американской академии, Энн Радклифф, «Гендальф», Брэма Стокера. В 2007 году ему была присуждена Пулитцеровская премия как

непревзойдённому автору научной фантастики и фэнтези. В 1988 году он был удостоен титула «Гранд-мастер». В 2000 году был награждён медалью фонда Национальной книжной премии за выдающийся вклад в американскую литературу. Он являлся почётным доктором литературы колледжа Уиттьер.

Писатель имеет звезду на голливудской «Аллее славы».

В честь Рэя Брэдбери назван астероид, кратер на Марсе и, самое символическое, место посадки марсохода MSL Curiosity.

После пережитого в 79 лет инсульта, который приковал Брэдбери к креслу, он каждый день садился за работу. Писатель искренне верил, что каждый новый рассказ продлит ему жизнь.

Последним крупным произведением было продолжение повести «Вино из одуванчиков» - роман «Лето, прощай» (Farewell Summer), вышедший в 2006 году. Написан он был много ранее, но автор его не спешил публиковать из-за якобы незрелости текста.

Завершил творчество Брэдбери рассказ «Пёс в красной бандане» (The Dog in the Red Bandana), вышедший летом 2010 года.

5 июня 2012 года Рэй Брэдбери скончался в Калифорнии после тяжёлой и продолжительной болезни.

«В ту ночь, когда он умер, мир обеднел на десять миллионов прекрасных поступков.» - © «451 градус по Фаренгейту».

3.2 Художественные ценности и стиль Р. Брэдбери

Имя Рэя Дугласа Брэдбери чаще всего ассоциируется с повестью «Вино из одуванчиков», циклом «Марсианские хроники» или романом «451 градус по Фаренгейту». Критики определяют его классиком мировой научной фантастики, который стоит у истоков многих традиций этого литературного творчества.

Самое большое количество произведений писатель создал в жанре рассказа (их известно около 400), многие из которых выходили в сборниках.

В жанр рассказа Брэдбери сумел вложить свои взгляды на историю, культуру, науку, на взаимоотношения своих современников, на систему личных и общественных ценностей, на будущее мира. Ограниченный размер текста поспособствовал лаконичной описательной манере и обилию диалогов.

Интересно отметить, что в большинстве произведений Брэдбери собственно научная фантастика не является основой его художественного мира, хотя сам автор не единожды получал литературные премии и награды именно в области фантастики.

У Р. Брэдбери нет иных источников материала, кроме как самой жизни – реальной, настоящей, как он её знает и понимает, как она дана в его опыте и кругозоре.

Главный двигатель творчества Рэя Брэдбери – страх, а все его произведения – преодоление этого страха. Отсюда и его хоррор, его детективы, и его антиутопия. В первую очередь это касается его единственного фантастического романа «451 градус по Фаренгейту». Брэдбери описал мир и общество, которых боялся. Это такой вид литературной магии: описать то, наступления чего боишься, что его как бы «сглазить», чтобы это «страшное» не случилось. Этот приём заметен как в самых первых рассказах писателя, так и в нескольких уже поздних произведениях, написанных в 21 веке.

Расцвет творчества писателя пришёлся на 50-е годы 20 века. Тем не менее сейчас его произведения не кажутся устаревшими. Многие из того, что он описывал в своих работах, стало реальностью. Например, виртуальная реальность (комната с эффектом присутствия из рассказа *The Veldt*), беспилотные автомобили (рассказ *The Pedestrian*), беспроводные наушники, банкоматы, ЖК-телевизоры (роман «451 градус по Фаренгейту»), умные часы (рассказ *The Murderer*), умный дом (рассказ *The*

Veldt), социальная изоляция (рассказ The Pedestrian). Автор не просто писал о возможных витках технического прогресса, но и предупреждал об опасностях, которые те в себе таят.

Несмотря на любовь к науке, Брэдбери верил, что именно она, вернее её неправильное использование, приведёт к уничтожению человечества. Он опасался, что стремление потреблять всё больше и больше приведёт к тому, что планета просто не сможет справиться с людской жадностью. Брэдбери не столько предсказывал будущее, сколько предостерегал и призывал избегать такого развития событий.

Произведения Рэя Брэдбери пронизаны юмором и тонкой философией. Она подана настолько точно, что трудно не согласиться с его выводами.

Особенность его фантастики заключается не в традиционных технических, высокотехнологических элементах, мотивах, темах, вроде завоеваний космоса, звёздных войн, виртуальных миров и т.п., а в мгновенном и неожиданном использовании пересечений пространственно-временных плоскостей повествования. Брэдбери перемещает своих персонажей – обыкновенных американцев из совершенно будничной жизненной ситуации вполне узнаваемой современной ему Америки в иной художественный хоронотоп, ностальгически связанный с прошлым, с юностью героев или самого автора. Автор также мастерски включает в обыденность элементы кошмара, фантазмагии, порой на грани чёрного юмора.

При всём этом писателя в большей мере интересует состояние души, настроение, мысли его персонажей, чем необычное развитие внешнего действия. Именно конфликт настоящего и прошлого, человека и машины, природы и цивилизации, душевного, духовного и материально-прагматического лежит в основе художественного мира автора.

Рассказы Рэя Брэдбери иногда могут быть наполнены символами. Так, например, образ двери – это не просто граница между прошлым и

настоящим, а символический образ, который позволяет героям проникнуть в иную пространственно-временную плоскость, либо же наоборот укрыться от окружающего мира. Или, например, порог или крыльцо является границей между прошлым, настоящим и будущим. Образ лестницы и спускающиеся по ней вниз герои тоже связаны с темой памяти и прошлого. Образ дороги трактуется как путь человека по жизни – путь заблуждений, приводящий его к истине, к домашнему очагу [19, с.6]. Описания города встречаются крайне редко. Брэдбери рисует город в материально прагматическом ракурсе, как уродливое воплощение общества потребления, как грозящее человеку обезличивание, как потеря себя [19, с.7].

Видимость, зримость, осязаемость является не менее важной особенностью художественного пространства рассказов Брэдбери. Пространство в его текстах описывается как реально видимое глазами главных героев, наполненное звуками, запахами, цветом. В некоторых рассказах это отражает стремление писателя показать читателю нечто необычное в обыденности или усилить иллюзию достоверности повествования. Эффект присутствия достигается, как правило, при помощи сравнений или метафор.

Для перехода в регистр фантастики в рассказах часто используется пространство, находящееся выше или ниже того уровня, с которого начинается повествование.

Противопоставление пространства по принципу «открытое – закрытое» во многих рассказах является своеобразным «пространственным переключателем» [19, с.4].

Таким образом, художественное пространство рассказов Брэдбери является весьма сложно структурированным объектом, переключающим повествование в разные регистры: из реальности обыденной жизни – в мечту или кошмар, из современности – в прошлое, из внешнего – во внутреннее. Эти сознательные деформации реализуют эстетические и

философские взгляды автора на такие философские вопросы и проблемы как одиночество, творчество, память, жизнь и смерть, взаимоотношений природы и человека, социальную дисгармонию. Для их отражения в тексте Рэй Брэдбери использует различные пространственные образы, что помогает наиболее полно отразить эстетику писателя.

Брэдбери всегда призывал писать только о том, что знаешь сам. Он сравнивал любого писателя с учёным, который должен доступно объяснить любому свою точку зрения.

3.3 Использование грамматических средств выразительности в произведениях Р. Брэдбери

В данном разделе мы рассмотрим, как на практике реализуется стилистическое употребление различных грамматических средств в коротких рассказах Р. Брэдбери.

Для анализа нами были выбраны следующие рассказы:

The Blue Bottle («Голубая бутылка»), 1982 – действие рассказа происходит на Марсе. Когда-то марсиане создали Голубую Бутылку, которая по сей день является не только объектом поиска, но и смыслом жизни для многих. Два героя едут по мёртвым городам Марса. Один из них одержим идеей найти заветную Голубую Бутылку, которую так часто находят и постоянно теряют. Этот герой – неудачник в мире победивших космических технологий, но, узнав о существовании Голубой Бутылки, у него появился смысл жизни. Второй персонаж, напротив, не видит смысла гоняться по пустыне за миражами и предпочитает женщин и глоток старого доброго виски. Он поехал с другом просто за компанию. Эти персонажи – разные, каждый видит в Голубой Бутылке то, что видит, и каждый находит то, что хотел [31].

The Cistern («Водосток»), 1947 – данный рассказ раскрывает размышления главной героини – незамужней девушки Анны, которая

рассказывает ей о своей фантазии – о мёртвом городе, что находится в водостоке под их улицей. Отчаявшийся от одиночества мужчина заглянул в водосток и спустился в этот «город» под городом. Анна уточняет, что любимая этого мужчины недавно погибла и что сейчас они смогут быть вместе. Позже Анна признаётся, что девушка из водостока – это она сама, а мужчина – Франк, в которого она влюбилась очень давно, но который не смог уехать от своей матери, тем самым подведя их отношения к завершению. Анна покидает дом и спешит к водостоку, где плотно захлопывает за собой металлическую крышку [32].

The Exiles («Изгнанники»), 1949 – Космический корабль направляется с Земли на Марс. На его борту загадочным образом погибают люди от кошмарных видений и галлюцинаций. Капитан корабля признаётся, что, это связано с тем, что он получил копии многих запрещённых книг. Среди них оказались классические сказки о сверхъестественном. Ведьмы предупреждают о приближении землян жителей марсианского Изумрудного города, среди которых Эдгар Аллан По и другие авторы ужасов и фантастики. Они узнают, что на корабле их книги. После того, как эти книги были уничтожены и писатели были вынуждены отправиться на Марс, ожидая, что к людям на Земле вернётся здравый смысл. Ракета приземляется, и По и другие писатели выпускают на волю все кошмарные существа, какие только могут, чтобы убить землян. Однако, люди, вышедшие из ракеты, не замечают атаки. Капитан корабля говорит, что его команда должна заново посвятить себя науке и прогрессу в этом новом мире. Чтобы символизировать это событие, он начинает жечь запрещённые книги [33].

The Fox and the Forest («Кошки-мышки»), 1950 – повествование рассказа начинается в октябре 1938 года. Уильям и Сьюзан Трэвис – под псевдонимами Роджер и Энн Кристен – находятся в Мексике. Они не обычные туристы. Они сбежали в прошлое из 22 века, где были вынуждены работать на производстве, которое поддерживало ужасную войну,

производя бомбы и культивируя болезни. Пара решила сбежать в прошлое, чтобы больше не вернуться. Они сделали это незаконно. Мистер Симмс, человек, которого они подозревают, является Искателем, посланным из будущего, чтобы поймать их [34].

The Garbage Collector («Мусорщик»), 1953 – рассказ повествует о жизни мусорщика и его жены, которая поначалу складывалась неплохо. Он просыпался на работу, которую, как он сам с удивлением обнаруживал, любил. Однажды он почувствовал небольшое изменение в своей работе. Теперь мусоровозы, после того, как бомбы обрушатся на город, будут забирать тела. Мусорщик не может понять почему люди избавляются от тел таким образом. Он чувствует, что ему больше не следует быть сборщиком мусора. Он боится, что если продолжит там работать, то он привыкнет к такому отношению к погибшим людям. Ему не кажется такое обращение с покойными правильным, человеческим [35].

The Pedestrian («Пешеход»), 1951 – рассказ повествует об аресте мужчины и его отправлении в психиатрическую больницу за то, что он на протяжении 10 лет гулял по ночам. Действие происходит в 2053 году. Леонард Мид больше всего в мире любит уединённые ночные прогулки по городу. На перекрёстках он всматривается во все стороны, выбирая путь, хотя выбор конкретного направления не имеет для него значения. Сейчас он один в этом мире. В эти ночи он часами гуляет, проходя мимо затемнённых домов, что скорее напоминает прогулку по кладбищу. Всё, что он видит внутри – это мерцания света, серые фантомы или шёпот из открытых окон зданий, похожих на гробницы [36].

The Strawberry Window («Земляничное окошко»), 1954 – Роберт Прентисс и его семья переехали с Земли на Марс в рамках программы колонизации этой новой планеты. Кэрри, его жена, ужасно несчастна на Марсе, и хочет вернуться домой. Когда её настроение было особенно плохим, муж удивил её, отправив с Земли на Марс самые дорогие для её сердца предметы. К ним относятся скрипучие ступеньки на крыльце их

дома, входная дверь с земляничным окошком и её пианино. Роберт обещает жене, что скоро он отправит весь дом на Марс [37].

The Traveller («Странница»), 1946 – это третий рассказ из саги об Эллиотах, семье вампиров и других подобных кошмарных существ. Действие рассказа повествует о Сеси, старшей сестре смертного Тимоти из первого рассказа. Она обладает особенно необычной силой, своего рода астральной проекцией, которая позволяет ей вселяться любое живое существо и даже завладевать его хозяином [38].

The Wish («Желание»), 1973 – повествование происходит в канун рождества. Мы наблюдаем времяпрепровождение двух друзей писателей – Тома и Чарли. Внезапно Том слышит голос, говорящий ему загадать желание. Том произносит вслух своё желание: он хочет, чтобы его отец снова был жив, хотя бы на один час. Неведомая сила гонит его из дома, он обнаруживает себя на кладбище, где и встречается со своим отцом. Сейчас у них обоих есть шанс сказать друг другу то, чего они никогда не говорили прежде. Однако, практически всё время они не могут вымолвить ни слова, и лишь в конце, когда отведённый им час подходит к завершению, они говорят друг другу такие важные для обоих слова: «Я тебя люблю» [39].

В диаграмме (см. Рисунок 1) мы представили, какие грамматические средства выразительности чаще всего встречаются в рассказах Р. Брэдбери.

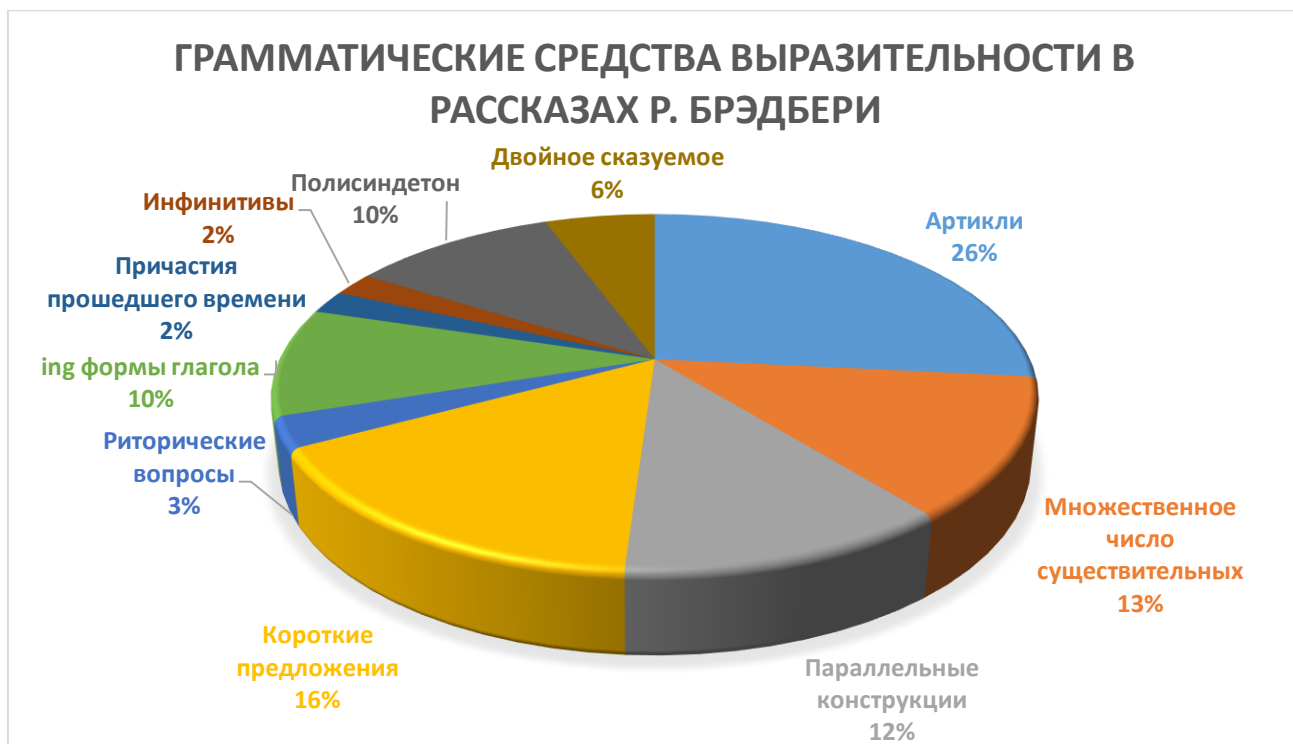


Рисунок 1

Рассмотрим более подробно, как раскрывается художественное мировидение Рэя Брэдли посредством грамматических средств выразительности на примере приведённых ранее рассказов.

3.3.1 Стилистическое употребление артиклей

В современном английском языке существует грамматическая категория определённости / неопределённости, которая выражается совокупностью детерминативов. Ядро этой системы составляют артикли. Таким образом артикль рассматривается не как отдельное слово, а как аналитический формант, присоединяемый к существительному и придающий ему значение неопределённости и новизны (рематическое значение по А.Н. Мороховскому) в случае употребления неопределённого артикля, и значение определённости и неновизны (тематическое значение по А.Н. Мороховскому) в случае употребления определённого артикля. Значащее отсутствие артикля, или нулевой артикль, рассматривается как случай нейтрализации значения определённости / неопределённости у существительных во множественном числе.

Таким образом, между артиклем и существительным создаётся семантическая связь, влияющая на значение существительного и уточняющая дополнительные смысловые оттенки последнего. Являясь детерминативом, артикль зависит от вводимого им в текст существительного, но семантико-стилистическая роль существительного как выразителя основного значения может меняться в зависимости от формы детерминатива.

Стилистический эффект использования данных форм достигается двумя путями – или нарушением обычной сочетаемости морфем в составе слова, или нарушением сложившейся (нормативной) сочетаемости данных форм существительных в контексте высказывания (транспозиция).

Существительные, обозначающие единичные предметы, как правило употребляются с определённым артиклем, однако возможны случаи употребления их с неопределённым артиклем, в результате чего они приобретают значение «один из многих», или совсем без артикля, напр.:

*«He was like **a satan** of some lost dark cause, a general arrived from a derelict invasion.»* (The Exiles)

*«I am **a god**, Mr. Dickens, even as you are **a god**, even as we all are gods, and our inventions—our people, if you wish—have not only been threatened, but banished and burned, torn up and censored, ruined and done away with.»* (The Exiles)

Возможны случаи употребления неопределённого артикля с вещественными и отвлечёнными существительными в целях достижения большей конкретизации, наглядности, напр.:

*«There was **a good crystal frost** in the air; it cut the nose and made the lungs blaze like **a Christmas tree** inside; you could feel the cold light going on and off, and the branches filled with invisible snow. He listened to the faint push of his soft shoes through autumn leaves with satisfaction, [...] occasionally picking up **a leaf** as he passed ...».* (The Pedestrian) – Неопределённый артикль используется в функции описания, создавая поэтичность, лиричность, мистику, особое

отношение главного героя к погоде, природе, его способность чутко реагировать на её состояния, красоту. Это подчёркивает, что в главном герое жива душа, чуткость, способность видеть прекрасное в обыденном. Леонард Мид любит каждый осенний листиком, воспринимая его как уникальное творение живой природы.

«*A metallic voice called to him*» (The Pedestrian) – неопределённый артикль подчёркивает мысль о холоде, безразличии, дистанции между героем и машиной. Машина – это нечто чуждое и не понятное главному герою. Данное словосочетание можно перевести как «какой-то далёкий металлический голос».

«*He put his hand to the door and peered into the back seat, which was a little cell, a little black jail with bars*». (The Pedestrian) – Неопределённый артикль подчёркивает чужую и чуждую, незнакомую обстановку, усиливая чувство одиночества и потерянности в холодном беспристрастном мире будущего. Мы наблюдаем классифицирующую функцию неопределённого артикля.

«*They passed one house on one street a moment later, one house in an entire city of houses that were dark, but this one particular house had all of its electric lights brightly lit, every window a loud yellow illumination, square and warm in the cool darkness*». (The Pedestrian) – Неопределённый артикль подчёркивает исключительность дома главного героя, необычное яркое освещение и яркость его окна, приобретая символическую значимость «огня надежды», надежды на тепло и свет настоящих человеческих отношений, живых, искренних чувств и эмоций.

«*In the shimmering silence of midday, Albert Beck and Leonard Craig sat in an ancient landcar, eyeing a dead city ...*» (The Blue Bottle) – Неопределённый артикль подчёркивает непривычность и чуждость окружающей обстановки для главных героев: марсианский город для них чужой и незнакомый. Похожий пример мы можем наблюдать и в этом предложении: «*A crystal tower dropped into soft dusting rain.*» (The Blue Bottle) – люди с Земли

привыкли жить в чужой, неродной им окружающей среде и воспринимают это как норму.

Сущность стилистического использования артиклевых и безартиклевых форм существительного заключается в том, что предметы и явления, о которых идёт речь в повествовании, могут репрезентоваться как уже известные. Этим достигается большая наглядность, живость и конкретность образов повествования, напр.:

*«To enter out into the silence that was **the city** at eight o'clock of a misty evening in November, to put your feet upon that buckling concrete walk, to step over grassy seams and make your way, hands in pockets, through **the silences**, that was what Mr. Leonard Mead most dearly loved to do».* (The Pedestrian) – Определённый артикль подчёркивает, что это до боли знакомо герою, это незыблемо и имеет твёрдые позиции, это проторенная стезя жизни.

*«And on his way he would see **the** cottages and homes with their dark windows, and it was not unequal to walk through a graveyard where only the faintest glimmers of firefly light appeared in flickers behind **the** windows. Sudden gray phantoms seemed to manifest upon [...], or there were whisperings and murmurs where a window in a tomb-like building was still open».* (The Pedestrian) – Определённый артикль указывает на окружающий мир, который до боли знаком и однообразен. Здесь подчёркивается парадокс: в мире, где столько улиц, людей, домов, огней, человек одинок.

*«But now these highways, too, were like streams in a dry season, all **stone and bed and moon radiance**».* (The Pedestrian) – Нулевой артикль (значащее отсутствие артикля) подчёркивает безжизненность и холод описываемого городского пейзажа. Подчёркивается наивысшая степень отчуждённости городской среды. Не за что зацепиться взглядом. Функция артикля – наивысшая степень абстракции.

*«Everything went on **in the tomb-like houses** at night now, he thought, continuing his fancy. The tombs, ill-lit by television light, where the people sat like **the dead**, the gray or multi-coloured lights touching their faces, but never*

really touching them». (The Pedestrian) – Определённый артикль в данном примере используется в обобщающей функции и указывает на инертность, глубоко укоренившийся апатичный порядок вещей, невозможность расшевелить эту тяжёлую, застывшую у экранов ТВ массу людей. Это навсегда, и в этом безысходность.

«*Leonard Mead waited in **the cold night***». (The Pedestrian) – Определённый артикль делает ночь тяжёлой, беспросветной, не оставляя надежды на перемены.

«***The** sundials were tumbled into white pebbles. **The** birds of the air now flew in ancient skies of rock and sand [...] which flooded **the** land when **the** wind bade it reenact an old tale of engulfment. **The** cities were deep laid with granaries of silence ...*». (The Blue Bottle) - Использование определённых артиклей в самом начале повествования делает читателей соучастниками хода событий. Читатель, словно уже был там, видел всё собственными глазами и прекрасно понимает о чём идёт речь.

«*He was almost afraid to go on. Afraid that this time he would find it; that **the search** would be over and **the meaning** would go out of his life. Only after he heard of **the Blue Bottle** from fire-travelers [...], the prospect of finding **the bottle** might fill his entire life to the brim. Another thirty years, if he was careful and not too diligent, of search, never admitting aloud that it wasn't **the bottle** that counted at all but **the search, the running and the hunting, the dust and the cities and the going-on.***» (The Blue Bottle) – Использование определённого артикля при перечислении подчёркивает особое значение поиска бутылки для персонажа, а также задаёт особый ритм повествования. Определённый артикль указывает на что-то конкретное. Жизнь приобретает смысл здесь и сейчас, в конкретных действиях, в процессе охоты. Создаётся своего рода парадокс: сами названия действий *running, hunting, going-on* – это неопределённые процессы. Таким образом, неопределённость, бесконечный поиск возводятся в ранг единственного смысла жизни, что ещё больше подчёркивает её бессмысленность и пустоту, невозможность задержаться на

чём-то конкретном, дорогом, действительно важном, существенном. Определённый артикль, таким образом, подчёркивает основную мысль рассказа: отсутствие в жизни людей определённости, осязаемой важной сущности, наполненности, которую они компенсируют вечным поиском, бесцельным передвижением.

«*Far off, in **the starred blackness, on the blue hills**, they saw a dim movement.*» (The Blue Bottle) – Определённый артикль подчёркивает неизменность окружающей обстановки, темнота, как стена, как оковы, которые стремится преодолеть главный герой.

«***The** face began to dissolve away into fire. **The** hair resembled small firecracker strings, lit and sputtering. **The** body fumed as they watched. **The** fingers jerked with flame. Then, as if a gigantic hammer had struck a glass statue, **the** body cracked upward and was gone in a blaze of pink shards, becoming mist as the night breeze carried it across **the** highway*». (The Blue Bottle) – Мы видим употребление параллельных конструкций. Процесс сгорания тела описывается с большим усилением, используется градация. Также мы снова можем наблюдать оппозиция определённого и неопределённого артиклей, где определённый артикль – что-то телесное, материальное, брэнное, а неопределённый артикль означает мистическое, неизведанное, загадочное. В понимании автора высшие, тайные силы мироздания оказываются сильнее брэнного мира и стоят над ним.

«*Ever since he was a young man, **the hard life on Earth, the great panic of 2130, the starvation, chaos, riot, want.** Then bucking through **the** planets, **the** womanless, loveless years, **the** alone years. You come out of **the dark into the light, out of the womb into the world** and what do you find that you really want?*» (The Blue Bottle) – В данном примере мы наблюдаем явление градации. Определённый артикль подчёркивает реальность прожитых ощущений, их тяжёлый груз, их оковы, из которых непросто вырваться. Голубая бутылка – уникальность, единственность. Только она (только мечта) может вырвать Бэка из тяжёлого и давящего мира страданий и одиночества.

Определённый артикль (те самые одинокие годы, эти планеты (где всё знакомо и ничего не радует), этот голод, так хорошо знакомый) подчёркивает реальность и осязаемость горького жизненного опыта, его груз. Определённый артикль выполняет обобщающую функцию. Из всего того, что было тьмой – во всё светлое. Он символизирует идеализирующую натуру романтика Бэка.

Рассмотрим также и другие стилистические приёмы, связанные с категорией определённости / неопределённости, созданные Р. Брэдли:

«... *he was alone in this world of 2053 A.D., or as good as alone, and with a final decision made, a path selected, he would stride off ...*». (The Pedestrian) - Здесь неопределённый артикль вторит лексеме «alone», подчёркивая главную тематику рассказа, усиливая одиночество главного героя, его противостояние всем тем, кто, не отрываясь от экрана, сидит за бесконечными запертыми дверями.

«*The street was silent and long and empty, with only his shadow moving like the shadow of a hawk in mid-country. If he closed his eyes and stood very still, frozen, he could imagine himself upon the center of a plain, a wintry, windless Arizona desert with no house in a thousand miles, and only river beds, the streets, for company*». (The Pedestrian) – Город сравнивается с монотонной, без разнообразия пустыней, где отсутствует чувство удивительного. Неопределённый артикль подчёркивает чуждость мира для главного героя (какая-то холодная пустыня), что-то незнакомое, чужое, неудобное. Здесь артикль употребляется в классифицирующей функции.

«... *Time for a dozen assorted murders? A quiz? A revue? A comedian off the stage?*» (The Pedestrian) – ещё одна викторина, ещё один обзор – подчёркивается нежелание героя вникать в подробности однотипных телепередач, его пренебрежение к телевидению. Неопределённый артикль выражает неприятие героем телепередач любого вида. Неопределённый артикль также указывает на слабые признаки интереса, проявляемые людьми, просматривающими ТВ: «*Was that a murmur of laughter from within*

a moon-white house?» (The Pedestrian) - какое-то подобие смеха. Люди утрачивают настоящие человеческие эмоции, способность от души смеяться или глубоко сопереживать. Их эмоциональность становится поверхностной.

«*Beck waited. No more towers fell. “It’s safe to go in now.” Craig didn’t move. “For **the** same reason?” Beck nodded.*» (The Blue Bottle) – Определённый артикль подчёркивает, что причина поиска у всех одна, одна единственная. Двигаясь далее по тексту, мы можем увидеть противопоставление: «*For a damned bottle! I don’t understand. Why does everyone want it?*» Для Крэйга эта бутылка не является предметом его страстных желаний. Для него она – одна из тысяч подобных ей бутылок. Он не видит в ней особенной ценности и не понимает всеобъемлющую охоту за ней.

«*Five thousand, ten thousand yeas back the Marticians made **the Blue Bottle**, said Beck.*» (The Blue Bottle) – Определённый артикль подчеркивает уникальность голубой бутылки, её статус объекта вожделений.

«*He stared into the wavering heat shimmer of the dead city. All my life, thought Beck, I’ve done **nothing and nothing inside the nothing.***» (The Blue Bottle) – Определённый артикль указывает на процесс конверсии, когда местоимение переходит в класс существительных, подчёркивая незыблемую сущность этого «ничего». «Ничего» становится «клеткой» людей, непреодолимым замкнутым кругом, обрекая их на потерю смысла жизни, принося отчаяние и безысходность.

«*I just took a drink. Found it in the other room. Shoved some stuff around, a mess of **bottles**, like always and one of them had some bourbon in it, so I had myself a drink.*» (The Blue Bottle) – Возникает оппозиция: **The bottle :: Bottles**, которая противопоставляет двух героев, а также разграничивает сосредоточенность на мечте (определённый артикль) и повседневность обыденной жизни (форма множественного числа, а также: «*a Martian bottle*»).

«*Beck replaced it on the table. Sunlight spearing through a side window struck blue flashes off the slender container. **It was the blue of a star held in the hands.***

It was the blue of a shallow ocean bay at noon. It was the blue of a diamond at morning.» (The Blue Bottle) – В данном примере мы наблюдаем параллельные конструкции. Определённый артикль в сочетании с существительным, образованным от прилагательного, который на русский язык можно перевести как «синева», подчёркивает уникальность, особую ценность этой бутылки. Неопределённый артикль в сопровождении описательных определений, подчёркивает мечтательную натуру Бэка, его привлекает далекое, идеальное, красивое, но при этом что-то неопределённое. Таким образом, возникает оппозиция определённого и неопределённого артиклей, где неопределённый артикль символизирует мечту, уход от реальности, полёт фантазии, а определённый артикль описывает материальное, реальность: «*the dead city*», «*the gyrostats*», «*the furniture*», «*the metal-singing books*», «*the paintings*». Главный герой хочет уйти от серости, пустоты разрушенных городов, которые описываются с помощью определённого артикля, тем самым подчёркивается их непреодолимость, груз материального, словно клетка для Бэка, иллюзия бытия, иллюзия реальной жизни.

«*Now there was the good prospect of a chase, a fight, a series of gains and losses ...*» (The Blue Bottle) – Наблюдаем перечисление, градацию, что подтверждает мысль о смене жизни для главного героя: погоня (непонятно за чем), борьба (непонятно с кем), новый поиск (мифической бутылки). *The Bottle* – в этой бутылки жизнь приобретает смысл, она – то конкретное, осязаемое, что может заставить остановиться.

«*He knew he was dropping down a long slide of stars into a darkness as delightful as wine.*» (The Blue Bottle) – В данном контексте неопределённый артикль употребляется перед абстрактным существительным чтобы придать тому оттенок чего-то нового, ранее неизведанного. Главный герой освобождается от оков. *A darkness* – новый, неизведанный мир, определённая лёгкость, облегчение после житейских тревог.

3.3.2 Стилистическое употребление множественного числа существительных

В английском языке грамматическая категория числа образуется двумя значениями – единственным и множественным, которые по-разному реализуются в разных лексико-грамматических разрядах. В оппозиции форм ед. число: мн. число последняя является маркированной, и поэтому возможности использования множественного числа в стилистических целях шире.

В этих случаях создание стилистического приёма обуславливается нарушением обычной сочетаемости морфем в составе слова с присоединением окончания множественного числа к существительным, которые данное окончание обычно не принимают, напр.:

*«To enter out into the silence that was the city at eight o'clock of a misty evening in November, to put your feet upon that buckling concrete walk, to step over grassy seams and make your way, hands in pockets, through **the silences**, that was what Mr. Leonard Mead most dearly loved to do».* (The Pedestrian) – Необычная форма множественного числа подчёркивает важность этого явления. Тишина – повсюду, её нельзя побороть, остановить. Она сильнее и приводит в отчаяние. Люди как общество распадаются на множество молчаливых и безразличных миров. Одним словом, одной грамматической формой подчёркивается отчуждение людей, распад общества на безликих, замкнутых на себе и своём мире индивидов. Здесь проявляется функция дискретности формы множественного числа, разрозненности, подчёркивающая различные виды одного и того же явления.

Стилистический приём с использованием формы множественного числа существительных, обозначающих названия лиц, и существительных, обозначающих названия предметов и событий, обычно не возникает, но в предложениях с однородными членами в форме множественного числа он может возникать в результате повтора, напр.:

«*And on his way he would see the **cottages** and **homes** with their dark **windows**, and it was not unequal to walk through a graveyard where only the faintest **glimmers** of firefly light appeared in **flickers** behind the **windows**. Sudden gray **phantoms** seemed to manifest upon [...], or there were **whisperings** and **murmurs** where a window in a tomb-like building was still open».* (The Pedestrian) - Множественное число подчёркивает подавленность и отчаяние главного героя, осознающего невозможность вернуть прежнее более сплочённое, по-человечески связанное общество, объединённое сочувствующими взглядами, встречами невзначай, ситуациями, где нужно как-то проявлять какую-то, пусть и малую, заинтересованность, поддержку, порой и осуждение, то есть строить межличностные отношения в обществе.

«*He had worked on the motor and run it from city to dead city, through the lands of **the idlers** and **roustabouts**, **the dreamers** and **lazars**, men caught in the backwash of space, men like himself and Craig who had never wanted to do much of anything and had found Mars a fine place to do it in.*» (The Blue Bottle) - Множественное число указывает на тенденцию. На Марсе у людей случился нравственный кризис, внутреннее опустошение, они потеряли истинные духовные ориентиры и превратились в мечтателей, праздных людей, подсобных рабочих, т.е. «потерянных» людей, потерявших связь с реальностью и утративших смысл жизни. Форма множественного числа подчёркивает типичность, множественность таких ситуаций. «Потерянные люди» - словно эпидемия, охватившая цивилизацию. Возможно автор хотел подчеркнуть отсутствие сплочённости людей, коллектива, распад общества как следствие ухода с родной планеты, преобладание морали наживы, вечного поиска непонятого счастья. В данном примере множественное число выполняет классификационную функцию.

«***Ribbons** of double moonlight painted the **bas-reliefs** of **gods** and **animals** on the cliff sides all yellow gold: mile high faces upon which **Martian histories** were etched and stamped in symbols, incredible faces with open cave eyes and gaping cave mouths.*» (The Blue Bottle) – Художественное множество в союзе с

формами множественного числа указывает на многообразие и бесконечность жизни.

3.3.3 Стилистическое употребление глагольных форм

Глагол с его многообразием категорий, отглагольных форм и конструкций является наиболее ёмкой частью речи. Разветвлённая система глагольных категорий и форм обладает широким диапазоном значений и оттенков. Глагольные образования – одно из главных средств выражения динамики, поэтому они широко распространены в художественной речи.

Функционирование видо-временных форм в художественном тексте качественно отличается от их употребления в различных функциональных стилях. Их особенности проявляются в усложнении грамматической семантики, в реализации многозначности, в увеличении их функциональной и коммуникативной нагруженности, в усложнении связей этих форм с экстралингвистической действительностью.

Продолженные глагольные формы являются более эмоциональными, чем неопределённые, нередко употребляются с целью подчёркивания эмоциональной напряжённости высказывания, напр.:

«... *like the sand in a giganting hourglass, endlessly **pyramiding and repyramiding**.*» (The Blue Bottle) – Формы глагола с окончанием –ing подчёркивают бесконечность и непреодолимость пустынной жизни, «пустынной» в прямом и переносном смысле. Бесконечное непрерывно текущее время.

Инфинитив (начальная форма глагола) лишен важнейших грамматических категорий, что определяет его особое положение. Как образно сказал о нём В.В. Виноградов: «Инфинитив – не центр глагольной системы, а её окраина». В художественном тексте инфинитив называет действие как отвлечённое понятие, как возможное свойство предметов. Отсутствие грамматических характеристик в этом «голом» представлении о

действию позволяет сфокусировать внимание на его лексическом значении. В художественной речи, как правило, используются глаголы конкретной и яркой семантики, поэтому их неопределённые формы могут стать в условиях контекста средством речевой конкретизации, напр.:

«To enter out into the silence that was the city at eight o'clock of a misty evening in November, to put your feet upon that buckling concrete walk, to step over grassy seams and make your way, hands in pockets, through the silences, that was what Mr. Leonard Mead most dearly loved to do». (The Pedestrian) – Инфинитивы подчёркивают решительный настрой героя, его волю жить своим стилем и не подчиняться серой, бездушной и безразличной массе. Формы инфинитива могут быть гендерно-маркированы и указывать на мужской, мужественный, энергичный, целеустремлённый подход к жизни. Инфинитив указывает на важность конкретных поступков, дела, а не красивых слов.

Употребление перфектной формы глагола выражает состояние субъекта или объекта. Действия, выраженные перфектной формой, предвосхищают, определяют последующие действия и, заинтересовывая читателя, заостряют его внимание на причине и ходе разворачивающихся событий, напр.:

«... he was alone in this world of 2053 A.D., or as good as alone, and with a final decision made, a path selected, he would stride off ...». (The Pedestrian) – Формы прошедшего причастия указывают на завершенность действия, окончательность принятого главным героем решения.

Рассмотрим также и другие стилистические приёмы, связанные с стилистическим потенциалом глагольных форм, созданные Р. Брэдбери:

«There was a good crystal frost in the air; it cut the nose and made the lungs blaze like a Christmas tree inside; you could feel the cold light going on and off, and the branches filled with invisible snow. He listened to the faint push of his soft shoes through autumn leaves with satisfaction, [...] occasionally picking up a leaf as he passed ...». (The Pedestrian) - Глаголы «listened», «could feel»,

«smelling», «made the lungs blaze» подчёркивают важную роль сферы чувства восприятия. Человек ощущает себя частью живой природы, вдыхая её ароматы, созерцая её причудливые формы. Таким образом он учится ценить живой мир, данный нам в ощущениях, пробуждающий в нас богатство чувств и эмоций, будоражащий наше сознание, дающий вдохновение новым идеям и достижениям.

«I am a god, Mr. Dickens, even as you are a god, even as we all are gods, and our inventions—our people, if you wish—have not only been threatened, but banished and burned, torn up and censored, ruined and done away with.» (The Exiles) – Пассивные формы подчёркивают идею возможности манипулирования другими людьми, особенно близкими, чьи судьбы часто оказываются в руках их друзей и родственников. Эта возможность «редактировать» чужие судьбы даёт ощущение того, что ты можешь быть словно бог и распоряжаться жизнями других людей. Другие же будут чувствовать себя марионетками, не в состоянии противостоять этому разрушительному воздействию.

3.3.4 Стилистическое употребление разных типов предложений

В произведениях Р. Брэдбери часто встречается употребление коротких нераспространённых предложений, зачастую одновременно с использованием параллельных конструкций, напр.:

Безразличие этого мира выражается и в командах, отдаваемых машиной. Они передаются короткими, отрывистыми, жёсткими повелительными предложениями: *«Stand still. Stay where you are! Don't move!»* (The Pedestrian) – они предполагают полное повиновение и беспрекословное подчинение, полное безразличие к человеку. Они звучат как удар кнута. Читатель понимает – язык может быть оружием. Клишированные вопросы, задаваемые машиной, также указывают на жёсткость и негибкость мозга машины.

«*He got in. The door shut with a soft thud*». (The Pedestrian) – простые, короткие нераспространённые предложения подчёркивают уныние и безысходность главного героя, невозможность сопротивляться «холодному», жёсткому миру будущего.

«*That's my house", said Leonard Mead. No one answered him*». (The Pedestrian) – короткое предложение звучит болезненно жестоко, безутешно и беспристрастно, словно удар кнута.

«*Mars was dead.*» (The Blue Bottle) – Короткое простое нераспространённое предложение звучит безысходно, финально, безнадежно, вызывая у читателей горе и тревогу.

«*The sound ceased.*» (The Blue Bottle) – В данном примере короткое нераспространённое предложение имитирует восстановившуюся тишину. Всё замерло, и замер текст в предвкушении таинственных событий.

«*And another tumbled down. And another and another fell.*» (The Blue Bottle) – В данном случае мы наблюдаем употребление параллельных конструкций. Падающие кристальные башни символизируют людей, погибших при поиске голубой бутылки.

«*They moved in search.*» (The Blue Bottle) – Короткое простое предложение указывает на молчание, тишину, сконцентрированность героев на поиске заветной бутылки, их настойчивость.

«*He felt his hands leave him. He felt his legs fly away, amusingly. He laughed. He shut his eyes and laughed. The Blue Bottle dropped onto the cool sand.*» (The Blue Bottle) – Короткие предложения сигнализируют кульминацию рассказа, напряжённость перед неизвестностью. Нарастание решимости героя изведать содержимое бутылки, а также печальную развязку – смерть Бэка.

Синтаксический параллелизм – это такое синтаксическое построение, при котором все члены предложения или только некоторые однотипны, одинаково расположены, выражаются одинаковыми формами. Синтаксический параллелизм используется для придания тексту

экспрессивности, выразительности: одинаковое построение подчёркивает ту или иную ключевую мысль, к которой автор стремится привлечь внимание читателя, напр.:

«The three bags lifted the crystal where the captain's image flickered, [...]. The three witches glared redly into one another's faces.[...]. The three bags shuddered and blinked up at the Emerald City by the edge of the dry Martian sea.» (The Exiles)

*«'Yes,' I murmured, and thought of the old days when **cavemen died** in their hearts when autumn came and **the sun went away** and **the ape-men cried** until the world shifted in its white sleep and **the sun rose** earlier one fine morning and **the universe was saved** once more, for a little while. 'Yes.'»* (The Wish)

3.3.5 Стилистическое употребление союзов

Союзы выполняют объединительную функцию, т.к. они являются гармонизирующим средством. Одной из стилистических функций полисиндетона является усилительно-выделительная функция, т.к. избыточный повтор союза – актуализатор определённого фрагмента текста. Полисиндетон также может выступать как средство создания наглядно-образных картин при описании персонажа, события, явления природы; как форма усиления изобразительного контраста. Полисиндетон может также являться средством имитации разговорной речи, её непринуждённости, спонтанности, а также средством усиления субъективации речи – в случае внутреннего монолога персонажа. Рассмотрим реализацию приведённых функций на конкретных примерах:

*«Like when you were a child and played hide-and seek and nobody found you, and there you were in their midst all the time, all sheltered **and** hidden and warm **and** excited».* (The Cistern)

3.3.6 Стилистическое употребление двойного сказуемого

Общая тенденция английского языка к компрессии находит своё проявление в частотности употребления так называемого двойного сказуемого, создающегося в результате контаминации глагольного и именного типов. В основе некоторых типов контаминации лежит полистатусный характер глагола *be*, который одновременно выступает как связочный и как вспомогательный глагол.

В высказываниях с двойным сказуемым складываются определённые семантические отношения между первым и вторым сказуемым в основном хронологического характера, т.к. действия, заключённые в обоих сказуемых, находятся в определённых временных отношениях, при которых один сообщаемый факт характеризуется не по отношению к моменту речи, а по отношению друг к другу в рамках одной пропозиции.

В произведениях Р. Брэбери двойное сказуемое создаёт ощущение многомерности пространства, выражает динамичность восприятия, напр.:

«*He came to a cloverleaf intersection which **stood silent** where two main highways crossed the town*» (The Pedestrian)

«*He **stood entranced***» (The Pedestrian)

ВЫВОД

Проанализировав короткие рассказы Рэя Брэдбери, можно сделать следующие выводы. Среди перечисленных грамматических средств выразительности наиболее ярко представлены: оппозиция неопределённого и определённого артикля, множественное число существительных, оппозиция продолженной и начальной форм глагола, полисиндетон, параллельные конструкции, короткие нераспространённые предложения.

Артикли приобретают символическую функцию. Распространённые предложения создают лиричность, а краткие простые предложения передают настроение безнадёжности, холода и отчуждённости. Вопросительные предложения-клише и пассивный залог указывают на несвободу людей, их позицию в подчинении сложившемуся порядку вещей.

Также среди грамматических средств выражения выделяется двойное сказуемое, которое создаёт ощущение многомерности и динамичности повествования, усиливая эффект реалистичности описываемых событий, создавая эффект присутствия.

Множественное число подчёркивает оппозицию одиночества героев на фоне холодного многообразия мира вокруг них.

В своих произведениях Р. Брэдбери большей мере интересуется внутренним миром персонажей, их чувства, мысли, поступки. В своих рассказах он акцентирует внимание на человеческих качествах главных героев не лексически, а при помощи элементов грамматического уровня языка. Таким образом при помощи грамматических средств выразительности выстраиваются смысловые доминанты художественной картины мира Р. Брэдбери.

Грамматическая категория неопределённости служит средством репрезентации концепта «мистицизм [mysticism]», концепт «чувство [feeling]» представлен морфологически грамматической категорией степени сравнения прилагательных, категорией числа имени существительного и

синтаксически полисиндетоном и простыми отрывистым предложениями. Концепт «динамичность [dynamism]» реализован на морфологическом уровне через глагольную категорию аспекта и синтаксически через особый вид сказуемого – двойное сказуемое. Так раскрывается художественная картина мира автора.

ГЛАВА 4. МЕТОДИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ ИССЛЕДОВАНИЯ

Согласно приказу № 1897 от 17 декабря 2010 года об утверждении Федерального Государственного Образовательного Стандарта, данный стандарт устанавливает требования к результатам освоения обучающимися основной образовательной программы основного общего образования по следующим направлениям:

1. Личностным

- Формирование мотивации изучения языка; формирование коммуникативной компетенции и общекультурной и этнической идентичности.
- Осознание возможностей самореализации средствами иностранного языка и стремление к совершенствованию собственной речевой культуры в целом.
- Стремление к лучшему сознанию культуры своего народа и готовность содействовать ознакомлению с ней представителей других стран.
- Толерантное отношение к проявлениям иной культуры и готовность отстаивать национальные и общечеловеческие ценности, свою гражданскую позицию.

2. Метапредметным

- Развитие коммуникативной компетенции и исследовательских учебных действий.
- Умение определять задачи, решение которых необходимо для достижения поставленных целей, планировать действия, прогнозировать результаты, анализировать итоги деятельности, делать выводы, вносить коррективы, определять новые цели и задачи на основе результатов работы.

- Осуществление самонаблюдения, самоконтроля, самооценки в процессе коммуникативной деятельности на английском языке.
- Умение чётко определять области известного и неизвестного.

3. Предметным

- Социализация.
- Расширение общего лингвистического кругозора, развитие познавательной, эмоциональной и волевой сфер.
- Освоение правил речевого поведения и лингвистических представлений, необходимых для овладения устной речью на иностранном языке, расширение лингвистического кругозора.
- Формирование дружелюбного отношения и толерантности к носителям другого языка на основе знакомства с жизнью своих сверстников в других странах, с детским фольклором.

Актуальной задачей в образовании является формирование целостного мировосприятия у обучающихся. Для этого содержание курса английского языка ориентируется на развитие межкультурной грамотности обучающихся. Это позволяет видеть сходства и различия в культуре различных народов, усиливает мотивацию, в основе которой лежит интерес, что, в свою очередь, способствует сотрудничеству, уважению к другим народам, развивает взаимодействие людей в осуществлении диалога культур.

Для познания других культур всё больше используется аутентичный печатный материал.

Чтение – это самостоятельный вид речевой деятельности, который обеспечивает письменную форму общения. Оно занимает одно из главных мест по использованию, доступности и важности, т.к. именно на основе навыков чтения происходит и развитие навыков говорения и письма.

Навыки восприятия письменной речи (понимания прочитанного) крайне важны, т.к. в повседневной жизни мы часто имеем дело с

письменными образцами – это чтение книг, периодических изданий, просмотр фильмов, работа в Интернете и др.

Говоря о связи чтения с другими видами речевой деятельности, следует обратить внимание на следующее. Во-первых, чтение связано с письмом, т.к. они пользуются одной графической системой языка. При обучении иностранным языкам необходимо развивать навыки чтения и письма во взаимосвязи. Во-вторых, чтение связано с аудированием, т.к. в основе обоих лежит перцептивно-мыслительная деятельность, связанная с восприятием, анализом и синтезом. В-третьих, чтение также связано с говорением. Громкое чтение (чтение вслух) представляет собой так называемое «контролируемое говорение». Чтение про себя является внутренним слушанием и внутренним проговариванием одновременно.

Согласно Обязательному минимуму содержания среднего (полного) общего образования по иностранным языкам, в процессе обучения чтению обучающиеся к концу 11 класса должны овладеть следующими умениями:

- понимать общее содержание и основные факты, о которых сообщается в тексте;
- найти в тексте необходимую информацию;
- полно и точно понимать сообщаемую в тексте информацию;
- применять знания о структуре и функциях языка при анализе текста (например, задания на восстановление текста).

Можно сделать вывод о том, что задачей работы с текстом является дальнейшее совершенствование навыков чтения и понимания содержания английских текстов, расширение словарного запаса, развитие разговорных навыков.

Для того, чтобы текст стал реальной и продуктивной основой обучения всем видам речевой деятельности, важно научить обучаемых работать с текстом, в связи с чем следует обращать внимание на все 3 этапа работы: предтекстовый, текстовый и послетекстовый.

Приёмы оперирования с материалом текста и соответствующие упражнения на предтекстовом этапе предназначаются для дифференциации языковых единиц и речевых образцов, их узнавания в тексте, овладения различными структурными материалами и языковой догадкой для формирования навыков прогнозирования.

На текстовом этапе предполагается использование различных приёмов извлечения информации и трансформаций структуры и языкового материала текста.

На послетекстовом этапе приёмы оперирования направлены на выявление основных элементов содержания текста и на подготовку к монологическим и диалогическим высказываниям по данной теме.

Результаты исследования художественной картины мира Рэя Брэдбери а также использования в его произведениях грамматических средств выразительности могут обрести широкое применение в практике обучения английскому языку как на факультативах, так и в рамках занятий, посвящённых литературе стран изучаемого языка, для обучающихся старшего звена в школах, с углублённым изучением английского языка.

Мы адаптировали рассказ “The Pedestrian”, проанализированный в работе, упростив его для понимания школьниками: сократили объём рассказа с 1128 слов до 910, убрав наиболее сложную лексику, а также менее значимую информацию. Подчёркнутые слова, представляющие собой наибольшую сложность, содержатся в глоссарии.

Предтекстовый этап.

Ex. 1 Match the words (1-6) with their meanings (A-F). Where can you use these types of technology? What is specific about them?

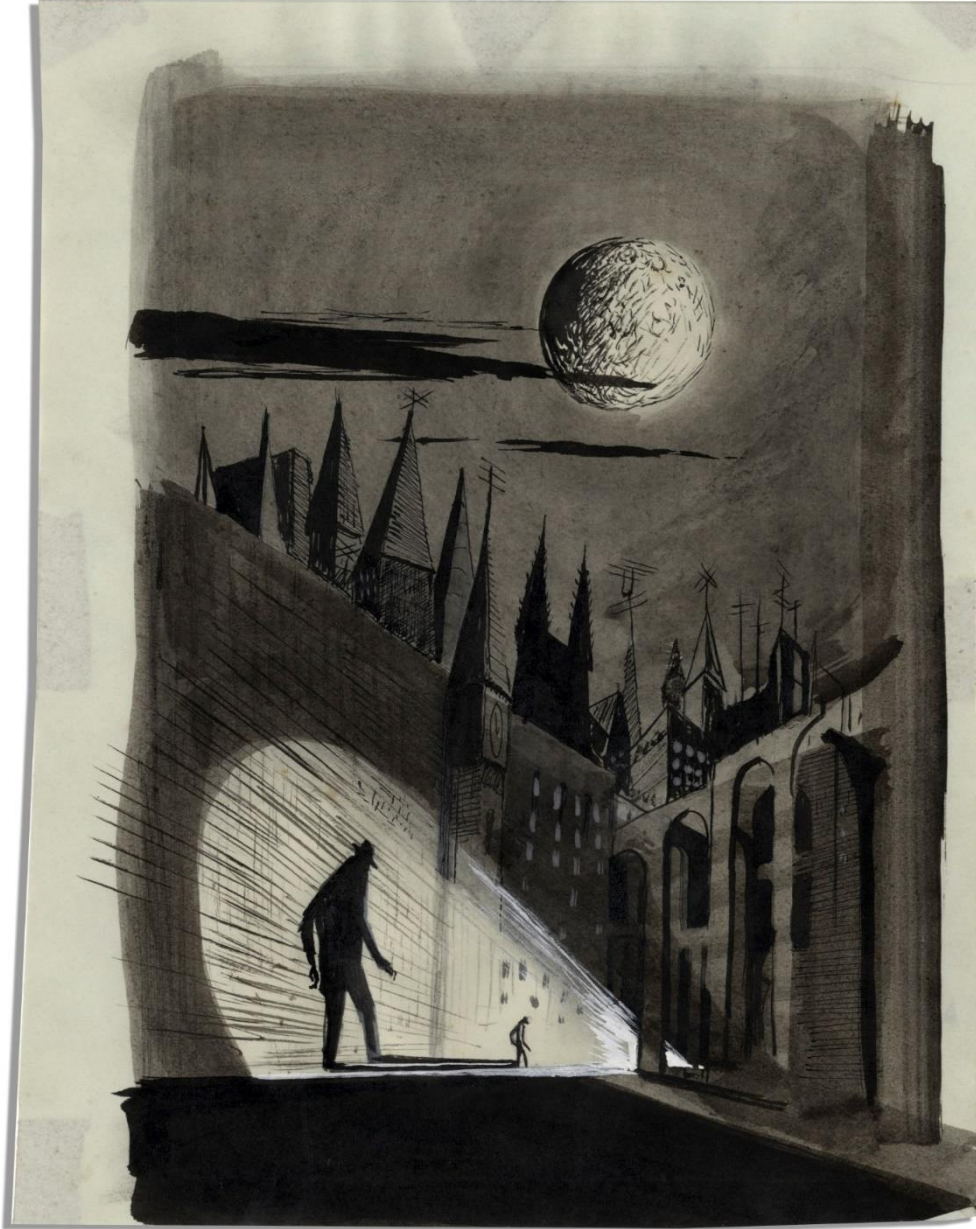
1. Sensor
 2. Machine vision
 3. Object recognition
 4. Facial recognition
 5. Mechatronics
 6. Artificial intelligence
- A) The combination of mechanical engineering, computing and electronics, as used in the design and development of new manufacturing techniques.
 - B) An instrument which reacts to certain physical conditions or impressions such as heat or light, and which is used to provide information.
 - C) A type of computer technology which is concerned with making machines work in an intelligent way, similar to the way that the human mind works.
 - D) The ability of a computer to see, that employs video cameras and digital signal processing.
 - E) The ability of a computer to scan, store and recognize human faces for use in identifying people.
 - F) The ability of a computer to recognize. Identify and locate objects within a picture with a given degree of confidence.

Ex. 2 Read the quotation and state your point of view. Do you agree with the writer? Why? Why not?

*“Science ran too far ahead of us too quickly
and the people got lost in a mechanical wilderness”*

© Ray Bradbury

Ex. 3 Preview the text by looking at the picture and reading the captions. What do you predict this story will be about? In what situations do we use short elliptical sentences?



“The multicolored or grey lights touching their faces, but never really touching them...”

“- ‘Business or profession?’

– ‘I guess you’d call me a writer.’

– ‘No profession’, said the police car, as if talking to itself.”

Текстовый этап.

The Pedestrian

It was 1) ... misty evening in November. Leonard Mead went out into 2) ... silent street, hands in pockets. He loved A) ... in silence. He would stand at an intersection and peer down long moonlit avenues in four directions, deciding which way to go. But it really made no difference; he was alone in this world of 2053 A.D., or almost alone.

Sometimes he would walk for hours and miles and return only at midnight to his house. And on his way he would see the cottages and homes with their dark windows, and it was almost like walking through 3) ... graveyard. Sometimes grey shadows appeared, or there were whisperings where a window in a tomb-like building was still open. Mr Leonard Mead would pause, cock his head, listen, look, and walk on, his feet making no noise. Long ago he had wisely changed to sneakers when B) ... at night, because dogs would bark if he wore hard heels.

Today, he began his journey in 4) ... westerly direction, towards the hidden sea. There was frost in the air; it cut the nose and made the lungs blaze like a Christmas tree inside.

‘Hello, in there,’ he whispered to every house on every side as he moved. ‘What’s up tonight on Channel 4, Channel 7, Channel 9? Where are the cowboys rushing?’

5) ... street was silent and long and empty, with only his shadow C) ... like the shadow of a hawk in the country. If he closed his eyes and stood very still, frozen, he could imagine himself in the center of a plain, a wintry, windless Arizona desert with no house in a thousand miles, and only dry river beds for company.

In ten years of walking by night or day, for thousands of miles, he had never met another person walking, not one in all that time.

He came to an intersection which **D)** ... silent where two main highways crossed the town. During **6)** ... day there were hundreds and hundreds of cars. But now these highways, too, were like streams in a dry season, all stone and moon **E)** He turned back on **7)** ... side street, circling around towards his home. He was within a block of his house when a car turned a corner suddenly and flashed **8)** ... white cone of light upon him.

A metallic voice called to him:

‘ _____ ’

He stopped.

‘Put up your hands!’

‘But -’ he said.

‘Your hands up! Or we’ll shoot!’

The police, of course, but what a rare, incredible thing: in **9)** ... city of three million, there was only one police car left. Crime was ebbing; there was no need now for the police, one car was enough.

‘Your name?’ said the police car in **10)** ... metallic whisper. He couldn’t see the men in it because of the bright light in his eyes.

‘Leonard Mead,’ he said.

‘ _____ ’

‘I think you’d call me a writer.’

‘ _____,’ said the police car, as if talking to itself.

‘You might say that,’ said Mr Mead.

He hadn’t written in years. Magazines and books didn’t sell anymore. Everything went on in the tomb-like houses at night now where the people sat like the dead, the grey or multi-colored lights touching their faces, but never really **F)** ... them.

‘No profession,’ said the voice, hissing. ‘What are you doing out?’

‘Just walking,’ he said simply, but his face felt cold.

‘Walking, just walking, walking?’

‘Yes, sir.’

‘Walking where? For what?’

‘_____’,

‘Your address!’

‘Eleven South Saint James Street.’

‘_____’,

‘Yes.’

‘And you have a viewing screen in your house to see with?’

‘No.’

‘_____’,

‘No.’

‘Not married,’ said the police voice behind the bright beam. The moon was high and dear among the stars and the houses were grey and silent.

‘Just walking; Mr Mead?’

‘Yes.’

‘_____’,

‘I explained. For air, and to see, and just to walk.’

‘Have you done this often?’

‘_____’,

The police car sat in the centre of the street with its radio throat faintly humming.

‘Well, Mr Mead’, it said. ‘Here.’ There was a sigh, a pop. The back boot of the police car opened wide. ‘Get in.’

‘Wait a minute, I haven’t done anything!’

‘_____’,

‘I protest!’

‘Mr Mead.’

He walked like a man suddenly drunk. As he **G**) ... the front window of the car he looked in. As he had expected, there was no one in the front seat, no one in the car at all. He put his hand to the door and peered into the back seat, which was

a little cell. It smelled too clean and hard and metallic. There was nothing soft there.

‘Where are you taking me?’

‘_____’

He got in. The door shut. The police car rolled through the night avenues, **H)** ... its lights. They **I)** ... one house on one street a moment later, one house in an entire city of houses that were dark, but this house had all of its electric lights brightly lit, every window a loud yellow illumination, square and warm in the cool darkness.

That’s my house,’ said Leonard Mead.

No one answered him. The car **J)** ... down the empty streets and off away, leaving the empty streets with the tomb-like houses.

Glossary

- **Graveyard (n)** – a place, often next to a church, where dead people are buried.
- **Tomb (n)** – a large stone structure or underground room where someone, especially an important person, is buried.
- **Cock (v)** – to move a part of your body upwards or in a particular direction.
- **Sneakers (n)** – a type of light, comfortable shoes that are used for playing sports.
- **Blaze (v)** – to burn brightly and strongly
- **Hawk (n)** – a type of large bird that catches small birds and animals for food.
- **Cone (n)** – a shape with a flat, round or oval base and a top that becomes narrower until it forms a point.
- **Ebb (v)** – to become lower, less strong or disappear.
- **Dear (adj)** – loved or greatly liked.
- **Boot (n)** – a covered space at the back of a car, for storing things in.

- **Peer into (v)** – to look carefully or with difficulty.

Ex. 4 For the gaps 1-10 fill in the appropriate article

Ex. 5 For the gaps A-J choose the correct verb form

- | | | | |
|----------|-------------|-----------------|------------|
| A | 1) to walk | 2) walking | 3) walked |
| B | 1) to walk | 2) walking | 3) walked |
| C | 1) to move | 2) moving | 3) moved |
| D | 1) to stand | 2) standing | 3) stood |
| E | 1) shine | 2) shining | 3) shone |
| F | 1) touch | 2) touching | 3) touched |
| G | 1) pass | 2) was passing | 3) passed |
| H | 1) flash | 2) flashing | 3) flashed |
| I | 1) pass | 2) were passing | 3) passed |
| J | 1) move | 2) was moving | 3) moved |

Ex. 6 Fill in the gaps in the dialogue between Mr Mead and the police car

- Business or profession?
- Walking for air. Walking to see.
- Stand still. Stay where you are! Don't move!
- But you haven't explained for what purpose.
- And there is air in your house, you have an air conditioner, Mr Mead?
- Every night for ten years.
- No profession
- No??? Are you married, Mr Mead?
- To the Psychiatric Centre.
- Get in.

Ex. 7 Find examples of words which help the reader *see, hear, smell, taste* or *feel* what the author is describing.

Ex. 8 What atmosphere does the plural form create in the following expressions?

- long moonlight avenues
- walk for hours and miles
- see the cottages and homes
- grey shadows
- there were whisperings
- hundreds and hundreds of cars
- tomb-like houses
- multi-colored lights
- night avenues
- empty streets

Послетекстовый этап.

Ex. 9 Discuss the following questions:

1. What is strange with the way that Leonard Mead spends his time?
2. Why does he talk to the houses? What do you think Ray Bradbury is trying to emphasize about the environment?
3. The text says there is only one police car. What does it suggest about the city Mead lives in?
4. When Mead says that he is a writer, the voice responds by saying, 'No profession.' What can you say about the culture of the city?
5. The car is taking Mead to a psychiatric center simply for walking. What does it suggest about the culture of the time?

Ex. 10 As the world becomes more urban people seem to be more and more preoccupied with the business of everyday life. Ray Bradbury uses setting to make a point about the growing impersonal pragmatic nature of society. In this story the protagonist is labeled as insane simply for going out to take a walk. Even the police car that stops him is unmanned. Do you agree that the world is becoming too impersonal and we often come across alienation of people? Why or why not? **Write a short text (50-80 words). Use the following phrases from the text in your story:**

- tomb-like houses
- walking in silence
- empty streets
- a metallic whisper
- stood silent

ВЫВОД

В данной главе мы разработали упражнения для работы на занятиях посвящённых литературе стран изучаемого языка в старших классах школ. Упражнения были разработаны на материале рассказа Рэя Брэдбери “The Pedestrian”.

Нами представлены упражнения для всех трёх этапов работы с художественным текстом: предтекстовом, текстовом и послетекстовом.

Задания на предтекстовом этапе представлены тремя упражнениями:

- 1) ознакомление с новой лексикой;
- 2) устное обсуждение – размышление над высказыванием автора текста;
- 3) предположение о тематике текста на основе изображения и цитат из рассказа.

Задания текстового этапа представлены шестью упражнениями:

- 1) непосредственно чтение адаптированного рассказа;
- 2) заполнение пропусков в тексте артиклями;
- 3) выбор подходящей глагольной формы;
- 4) заполнение пропусков в диалоге подходящими по смыслу предложениями;
- 5) поиск заданной информации в тексте;
- 6) анализ употребления множественного числа существительных.

Задания послетекстового этапа состоят из двух упражнений:

- 1) устная дискуссия по предложенным вопросам о тексте;
- 2) написание короткого сообщения-рассуждения на тему, близкую к теме рассказа, с обязательным использованием ключевых слов из текста.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При исследовании феномена грамматических средств выразительности, их характеристики и особенностей употребления в художественном дискурсе мы пользовались выводами таких учёных, как В.В. Виноградов, Н.М. Фирсова, И.В. Арнольд, Ю.М. Скребнев, Р. Якобсон, Н. Хомский, Л.Э. Кузнецова, К. Бюлер, Б. Гавранек, А.Н. Мороховский, Е.И. Перехода, Н.Н. Раевская. На основании данного исследования мы выяснили следующее.

Нами было установлено, что основной задачей грамматической стилистики является изучение стилистических возможностей единиц грамматического уровня. Однако, стилистический потенциал морфологии – наименее исследованная область.

Стилистический потенциал грамматических единиц называется «транспозицией» или «грамматической метафорой» и заключается в расхождении между традиционно обозначающим и ситуативно обозначающим, т.е. оппозиция между нормой языка и отклонением от этой нормы.

Нами также было установлено, что явления в языке всегда функционально обусловлены. Коннотативные значения формируются в прямой зависимости от функций языка. Каждая функция может получать свою стилистическую «надстройку», поэтому стилистические средства можно рассматривать по соотношению с языковыми функциями. В данном исследовании мы рассматриваем классификацию языковых функций, предложенную Р. Якобсоном.

В данном исследовании мы также подробно изучили стилистический потенциал различных частей речи и выяснили, что каждая часть речи, в зависимости от присущих ей грамматических категорий и способов их выражения, имеет при транспозиции свою специфику. Нами был изучен и проанализирован стилистический потенциал следующих частей речи:

имени существительного, артикля, имени прилагательного, местоимения, глагола.

Помимо этого, мы также изучили и синтаксические средства выразительности. Они представляют собой, по мнению исследователя А.Н. Мороховского, «синтаксические модели предложений, которые несут дополнительную логическую или экспрессивную информацию, способствующую повышению прагматической эффективности высказывания и речи в целом.»

Нами был изучен и проанализирован стилистический потенциал редукции (эллипсис, апозиопезис, номинативные предложения, асиндетон), экспансии (повтор, перечисление, полисиндетон), инверсии, параллелизма, риторического вопроса.

При исследовании феномена художественного дискурса мы изучили следующие его черты: подтекст, картину мира, художественную картину мира. В своем исследовании мы пользовались выводами таких учёных как К. Гаузенблас, И.Р. Гальперин, Н.Н. Амосова, У. Вайнрайх, И.В. Арнольд, М.П. Брандес, Т.И. Сильман, Е.И. Шендельс, Б.А. Серебренников, Ю.Д. Апресян, А.В. Кравченко, Н.Н. Гончарова, Л.В. Миллер, С.М. Богатова, Н.П. Скурту, Т.А. Чернышова, Л.К. Миниханова, С.Б. Аюпова.

На основании данного исследования мы выявили, что каждая единица текста предполагает свой контекст, который формируется не только единицами, но и связями между ними.

Автор художественного текста стремится установить эмоциональный контакт с читателем при помощи различных приёмов, углубляя и расширяя содержание текста. Если смысл текста выражен имплицитно – уместно говорить о подтексте. Это невыраженное словами, но осязаемое значение какого-либо события или высказывания.

Художественная картина мира автора выражается в его стремлении высказать свои представления об устройстве и организации мира в характере воплощаемых в тексте событий. Для этого автор выбирает те

концепты, которые наиболее полно отражают его мировосприятие. Именно они и составляют ядро художественной картины мира автора.

Наше исследование направлено на изучение художественной картины мира Рэя Брэдбери. Для этого мы подробно изучили биографию писателя, выделили основные черты его стиля, а также художественные ценности. На основании изучено можно сделать следующие выводы. Р. Брэдбери больше интересуется внутренним миром, чувствами, мыслями и поступками персонажей. Он акцентирует внимание читателя на человеческих качествах главных героев.

В данном исследовании мы выяснили, как при помощи элементов грамматического уровня раскрывается художественная картина мира писателя. Так, например, категория неопределённости служит средством репрезентации концепта «мистицизм», а грамматическая категория степени сравнения прилагательных представляет концепт «чувство». Концепт «динамизм» реализуется через глагольную категорию аспекта и через двойное сказуемое.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Амосова Н.Н. English Contextology : учеб. пособие / Н.Н. Амосова. – Ленинград : ЛГУ, 1968. – 105 с. – ISBN 978-5-397-03557-6.
2. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания / Ю.Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1995. – №1. – С. 37–67.
3. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов / И.В. Арнольд. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с. – ISBN 5-02-022688-2 (Наука).
4. Аюпова С.Б. Дискурс художественной литературы и языковая художественная картина мира / С.Б. Аюпова // Центр гуманитарных исследований. – 2009. С. 83–87.
5. Блох М.Я. Стилистический аспект грамматической формы (к проблеме оппозиционного замещения) / М.Я. Блох, Н.В. Данчеева // Филологические науки. – 1983. – № 3. – С. 54-62.
6. Богатова С.М. Концепт ДОМ как средство исследования художественной картины мира Вирджинии Вулф : дис. ... канд. филолог. наук : 10.02.04 / Богатова Софья Михайловна ; науч. рук. Г.Г. Галич ; Омский гос. Ун-т им. Ф.М. Достоевского. – Омск, 2006. – 176 с.
7. Брандес М.П. Стилистический анализ (на материале немецкого языка) : учеб. пособие / М.П. Брандес. – М.: Высшая школа, 1971. – 189 с. ISBN 978-5-397-00606-4.
8. Бюлер К. Принципы изучения языка / К. Бюлер, В.А. Звегинцев // История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях, ч. II. – М., 1960. – С. 21–27.
9. Вайнрайх У. О семантической структуре языка / У. Вайнрайх // Сб. «Новое в лингвистике». – М.: Прогресс, 1970. – 217 с. ISBN 978-5-99-892790-4.

10. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. / В.В. Виноградов. – М.: изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 253 с. ISBN 978-5-397-01533-2.
11. Гавранек Б. О функциональном расслоении литературного языка // Пражский лингвистический кружок / сост., ред., авт. предисл. Н.А. Кондрашов. – М.: Прогресс, 1967. – С. 338-378.
12. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное / И.Р. Гальперин. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с. – ISBN 978-5-484-00854-4.
13. Гончарова Н.Н. Языковая картина мира как объект лингвистического описания / Н.Н. Гончарова // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. – Тула, 2012. – С.396-405.
14. Кравченко А.В. Когнитивная лингвистика сегодня: интеграционные процессы и проблема метода / А.В. Кравченко // Вопросы когнитивной лингвистики. – М., 2004. – №1. – С. 37-52.
15. Кузнецова Л.Э. Стилистика английского языка: учебно-методическое пособие для студентов факультета иностранных языков, обучающихся по направлениям подготовки «Педагогическое образование» и «Лингвистика» / Л.Э. Кузнецова. – Армавир : Армавирский государственный педагогический университет, 2014. – 261 с. ISBN 2227-8397.
16. Миллер Л.В. Художественная картина мира и мир художественных текстов / Л.В. Миллер. – СПб. : Филол. фак. СПбГУ, 2003. – 156 с. ISBN 5-8465-0194-5.
17. Миниханова Л. К. Художественная картина мира как особый способ отражения действительности / Л.К. Миниханова, Ф.Г. Фаткуллина // Вестник Башкирск. ун-та. – Уфа, 2012. – №3, ч. I. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-kartina-mira-kak-osobyy-sposob-otrazheniya-deystvitelnosti> (дата обращения: 08.05.2020).

18. Мороховский А.Н. Стилистика английского языка / А.Н. Мороховский, О.П. Воробьева, Н.И. Лихошерст, З.В. Тимошенко. – Киев. : Вища школа, 1984. – 235 с. ISBN 5-11-002536-3.
19. Невзорова Н. П. Специфика художественного пространства в сборнике рассказов Рэя Брэдбери «в мгновение ока» / Н.П. Невзорова // Научные ведомости БелГУ. Серия: Гуманитарные науки. – Белгород, 2014. №13 (184). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-hudozhestvennogo-prostranstvav-sbornike-rasskazov-reya-bredberi-v-mgnovenie-oka> (дата обращения: 22.04.2020).
20. Перехода, Е.И. Стилистический потенциал грамматических форм в разговорной речи (на материале современного английского языка) / Е.И. Перехода // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2010. – №120. – С. 164-173.
21. Раевская, Н.Н. Очерки по стилистической грамматике английского языка / Н.Н. Раевская. – Киев : Издательство Киевского университета, 1973. – 144 с. ISBN отсутствует.
22. Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б.А. Серебренников, Е.С. Кубрякова, В.И. Постовалова и др. – М.: Наука, 1988. – 216 с. ISBN 5-010880-4.
23. Сильман Т.И. Подтекст как лингвистическое явление. / Т.И. Сильман // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. – М., 1969. – №1. – С. 57-64.
24. Скурту Н.П. Искусство и картина мира / Н.П. Скурту. – Кишинев : Штиинца, 1990. – 86 с. ISBN 978-5-3760-0804-1.
25. Уланова С.Б. Грамматическая семантика как объект грамматической стилистики: Формо- и словообразование в современном английском языке: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Уланова Светлана Борисовна ; науч. рук. Т.А. Комова ; МГИМО. – М., 2006. 204с.
26. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего (полного) общего образования. Приказ Министерства образования и

- науки Российской Федерации от 17 декабря 2010 г. № 1897. – URL: <http://www.fgos.ru> (дата обращения 14.01.2021).
27. Фирсова Н.М. Грамматическая стилистика современного испанского языка: учебное пособие / Н.М. Фирсова. – Санкт-Петербург : Ленанд, 2019. – 352 с. ISBN 978-5-9710-6380-3.
28. Чернышова Т.А. Художественная картина мира, экологическая ниша и научная фантастика / Т.А. Чернышова // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. – Ленинград : Наука, 1986. – С. 55-74.
29. Шендельс Е.И. Имплицитность в грамматике / Е.И. Шендельс // Вопросы романо-германской филологии: синтаксическая семантика: сборник научных трудов / МГПИИЯ им. М. Горького. – М., 1977. – Вып. 112. – С. 109-120.
30. Якобсон Р.О. Морфологические наблюдения над славянским склонением / Р.О. Якобсон // IV Международный съезд славистов: Материалы дискуссий. – М., 1962. – т. II.
31. Bradbury R. The Blue Bottle. – URL: https://junipa.beeperworld.de/the_blue_bottle.htm (дата обращения: 15.09.2019).
32. Bradbury R. The Cistern – URL: <http://raybradbury.ru/library/story/47/5/0/> (дата обращения: 11.09.2020).
33. Bradbury R. The Exiles – URL: <http://raybradbury.ru/library/story/49/13/0/> (дата обращения: 02.09.2020).
34. Bradbury R. The Fox and the Forest – URL: <http://raybradbury.ru/library/story/50/14/0/> (дата обращения: 09.09.2020).
35. Bradbury R. The Garbage Collector – URL: <http://raybradbury.ru/library/story/53/5/0/> (дата обращения: 30.04.2020).

36. Bradbury R. The Pedestrian – URL: <http://raybradbury.ru/library/story/51/15/0/> (дата обращения: 15.09.2019).
37. Bradbury R. The Strawberry Window – URL: <https://moscsp.ru/en/bredberi-r-onlain-chtenie-knigi-zemlyanichnoe-okoshko-the-strawberry-window-rei.html> (дата обращения: 30.04.2020).
38. Bradbury R. The Traveller – URL: <https://www.shortstoryguide.com/ray-bradbury-short-stories/> (дата обращения: 29.04.2020).
39. Bradbury R. The Wish – URL: <https://latinamericanshortstories.files.wordpress.com/2011/12/the-wish-bradbury.pdf> (дата обращения: 20.08.2020).

Стилистическое использование артиклевых и безартиклевых форм:

- «*It was **an afternoon of rain**, and lamps lighted against the gray.*» (The Cistern)
- «*They danced drunkenly on the shore of **an empty sea**, fouling the air with their three tongues, and burning it with their cats' eyes malevolently aglitter*» (The Exiles)
- «*The large table was heaped with brawn and turkey and holly and geese; with mince pies, suckling pigs, wreaths of sausages, oranges and apples; and there was Bob*
- «*Cratchit and Little Dorrit and Tiny Tim and Mr. Fagin himself, and a man who looked as if he might be **an undigested bit of beef**, **a blot of mustard**, **a crumb of cheese**, **a fragment of an underdone potato**—who else but Mr. Marley, chains and all, while the wine poured and the brown turkeys did their excellent best to steam*» (The Exiles)
- «*She hurried off, leaving him alone in the middle of a room where not a breeze stirred the curtains, and only the gray ceiling hung over him with a lonely bulb unlit in it, like **an old moon in a sky**.*» (The Garbage Collector)
- «***A whisper** of snow touched the cold window. The vast house creaked in **a wind** from nowhere.*» (The Wish)
- «*He stood for a moment to observe **the raw stone room**, **the black-timbered table**, **the candle flame**, **the other man**, Mr. Ambrose Bierce, sitting very idly there, lighting matches and watching them burn down, whistling under his breath, now and then laughing to himself.*» (The Exiles)
- «***The animals** and **the old women** and **the tall men** with **the sharp white teeth**. **The traps** are waiting; **the pits**, yes, and **the pendulums**. **The Red Death**.*» (The Exiles)

- «*Mr. Dickens tilted his head, impatient to return to **the party, the music, the food.***» (The Exiles)
- «*THERE WERE fireworks **the very first night**, things that you should be afraid of perhaps, for they might remind you of other more horrible things, but these were beautiful, rockets that ascended into **the ancient soft air** of Mexico and shook **the stars** apart in blue and white fragments. Everything was good and sweet, **the air** was that blend of **the dead and the living**, of **the rains and the dusts**, of **the incense from the church**, and **the brass smell of the tubas on the bandstand** which pulsed out vast rhythms of “La Paloma.”*» (The Fox and the Forest)
- «*But as the sun was still rising he knocked his fist on the side of the green truck, and his driver, smiling and saying hello, would climb in the other side of the truck and they would drive out into **the great city** and go down all the streets until they came to the place where they started work. Sometimes, on the way, they stopped for black coffee and then went on, **the warmness in them.***» (The Garbage Collector)

Стилистическое употребление множественного числа существительных:

- «*The air filled with wing sounds and a whirring, a motion of winds and **blacknesses.***» (The Exiles)
- «***Bats, needles, dreams, men** dying for no reason.*» (The Exiles)
- «*He watched the **wastelands** where the three **witches** fed their caldron and shaped the **waxes**. Farther along, ten thousand other blue **fires** and laurel **incenses**, black tobacco **smokes** and fir **weeds**, **cinnamons** and bone **dusts** rose soft as **moths** through the Martian night.*» (The Exiles)
- «*The **animals** and the old **women** and the tall **men** with the sharp white **teeth**. The **traps** are waiting; the **pits**, yes, and the **pendulums**. The Red Death.*» (The Exiles)

- «The air filled with wing **sounds** and a whirring, a motion of **winds** and **blacknesses**. **Voices** changed, **figures** swayed at **campfires**. Mr. Poe watched the **needles** knitting, knitting, knitting, in the firelight; knitting pain and misery, knitting wickedness into wax **marionettes**, clay **puppets**.» (The Exiles)
- «The large table was heaped with brawn and turkey and holly and geese; with mince **pies**, suckling **pigs**, **wreaths** of **sausages**, **oranges** and **apples**;» (The Exiles)
- «By **fires** and smoke he hesitated, to shout **orders**, to check the bubbling **caldrons**, the **poisons** and the chalked **pentagrams**.» (The Exiles)
- «Here were Mr. Coppard and Mr. Machen running with him now. And there were hating **serpents** and angry **demons** and fiery bronze **dragons** and spitting **vipers** and trembling **witches** like the **barbs** and **nettles** and **thorns** and all the vile flotsam and jetsam of the retreating sea of imagination, left on the melancholy shore, whining and frothing and spitting.» (The Exiles)
- «A month ago, their first night in New York, before their flight, drinking all the strange **drinks**, savoring and buying odd **foods**, **perfumes**, **cigarettes** of ten dozen rare **brands**, for they were rare in the Future, where war was everything. So they had made **fools** of themselves, rushing in and out of **stores**, **salons**, **tobacconists**, going up to their room to get wonderfully ill.» (The Fox and the Forest)
- «Great **volcanoes**, **machines**, **winds**, **avalanches** slid down to silence and she awoke, sobbing, in the bed, in Mexico, many years away. . . » (The Fox and the Forest)
- «Susan looked at the road leading down and away, and the highway going to Acapulco and the sea, past **pyramids** and **ruins** and little adobe **towns** with yellow **walls**, blue **walls**, purple **walls** and flaming bougainvillea, and she thought, We shall take the **roads**, travel in **clusters** and **crowds**, in

markets, in lobbies, bribe police to sleep near, keep double locks, but always the crowds, never alone again, always afraid the next person who passes may be another Simms.» (The Fox and the Forest)

- «*In his dream he was shutting the front door with its strawberry windows and lemon windows and windows like white clouds and windows like clear water in a country stream. Two dozen panes squared round the one big pane, colored of fruit wines and gelatins and cool water ices.»* (The Strawberry Window)
- «*Two writers late, alone, my friend invited for the night, two old companions used to much talk and gossip about ghosts, who've tried their hands at all the usual psychic stuffs, Ouija boards, tarot cards, telepathies, the junk of amiable friendship over years, but always full of taunts and jokes and idle fooleries.»* (The Wish)
- «*Why had I summoned him, just to send him back to soils and graves and dreadful sleeps?»* (The Wish)

Стилистическое употребление глагольных форм:

- «*I saw it—a bat, a huge thing, a bat with a man's face, spread over the front port. Fluttering and fluttering, fluttering and fluttering.»* (The Exiles)
- «*He stood for a moment to observe the raw stone room, the black-timbered table, the candle flame, the other man, Mr. Ambrose Bierce, sitting very idly there, lighting matches and watching them burn down, whistling under his breath, now and then laughing to himself.»* (The Exiles)
- «*The air filled with wing sounds and a whirring, a motion of winds and blacknesses. Voices changed, figures swayed at campfires. Mr. Poe watched the needles knitting, knitting, knitting, in the firelight; knitting pain and misery, knitting wickedness into wax marionettes, clay puppets.»* (The Exiles)

- «As Poe turned away, down the street, **skimming** over the frosty ground, the coachman **playing** a lively air on a bugle, came a great coach, out of which, cherry-red, **laughing** and **singing**, piled the Pickwickians, **banging** on the door, **shouting** Merry Christmas good and loud, when the door was opened by the fat boy.» (The Exiles)
- «And there were hating serpents [...], left on the melancholy shore, **whining** and **frothing** and **spitting**.» (The Exiles)
- «And as if he had commanded a violent sea to change its course, [...] **shadowing** and **screaming**, **whistling** and **whining**, **sputtering** and **coalescing** toward the rocket which, extinguished, lay like a clean metal torch in the farthest hollow.» (The Exiles)
- «Newer and better fireworks scurried like tight-rope **walking** comets across the cool-filed square, banged against adobe cafe walls, then rushed on hot wires to bash the high church tower, in which boys' naked feet alone could be seen **kicking** and **re-kicking**, **clanging** and **tilting** and **re-tilting** the monster bells into monstrous music. A flaming bull blundered about the plaza **chasing laughing** men and **screaming** children.» (The Fox and the Forest)
- «Him **sitting** there, **looking** us up and down like animals, **smoking** his damn cigarettes, **drinking** his drinks.» (The Fox and the Forest)
- «**Sleeping** all night, **eating** breakfast, and then **lying** on top her bed all day.» (The Traveller)
- «You might find her in a child **running** along a trail in the ravine. Or **swinging** on a grape vine. Or you might find her in a crayfish under a rock in the creek, **looking** up at you. Or she might be **playing** chess inside an old man in the court-house square. [...] 'She might be vertical inside me now, looking out at you, **laughing**, and not **telling** you. This might be her **talking** and **having** fun. And you wouldn't know it.'» (The Traveller)

- «Some of Cecy had stayed on like a fossil imprint on soft shale rock; [...] it was like to have Cecy inside her, and pretty soon she was **running** and **shouting** and **giggling** all by herself; a corset animated, as it were, by a memory!» (The Traveller)
- «Then he began **crashing** rocks over, **shouting**, **seizing** upon and losing crayfish, **cursing**.» (The Traveller)
- «He had wanted Cecy's help, but now how could he expect to deserve it, **acting** a fool, **cursing** her, **hating** her, **threatening** her and the Family?» (The Traveller)
- «There was only one thing to do now. **Plead** with individual members of the Family. **Ask** them to intercede for him. **Have** them ask Cecy to come home, quickly.» (The Traveller)
- «But in this minute after midnight I ran and ran, mindless, gibbering, yelling my heart on **to beat**, blood **to move**, legs **to run** and keep running, and I thought.» (The Wish)

Стилистическое употребление различных типов предложений:

- «I'm not sure. She's new. She's just dead, now. But she is dead. Beautifully, beautifully dead.» (The Cistern)
- «Little twines and snakes. Tobacco-stained water. Then it moves. It joins others.» (The Cistern)
- «He fell. I helped him up. He cried like a child. Said he had a silver needle in his heart. He died. Here he is. We can repeat the autopsy for you. Everything's physically normal.» (The Exiles)
- «And then every night I dreamed I was a white wolf. Caught on a snowy hill. Shot with a silver bullet. Buried with a stake in my heart.» (The Exiles)
- «It summoned us out of—what? Death? The Beyond? I don't like abstract things. I don't know.» (The Exiles)

- *«I wonder who I am. In what Earth mind tonight do I exist? In some African hut? Some hermit, reading my tales? Is he the lonely candle in the wind of time and science? The flickering orb sustaining me here in rebellious exile? Is it him?»* (The Exiles)
- *«“The plan’s changed! Only one chance! Run! At it! At it! Drown them with our bodies! Kill them!”»* (The Exiles)
- *«They saw nothing. They relaxed. The captain stepped forth last. He gave sharp commands.»* (The Exiles)
- *«The captain neatly disposed of the last book by putting it into the fire. The air stopped quivering. Silence! The rocket men leaned and listened.»* (The Exiles)
- *«I remember. Yes, now I do. A long time back. When I was a child. A book I read. A story. Oz, I think it was. Yes, Oz. The Emerald City of Oz . . .»* (The Exiles)
- *«Who are we? Where are we going? What do we fear?»* (The Fox and the Forest)
- *«They walked into the café. The man was staring at them. A phone rang. The phone startled Susan.»* (The Fox and the Forest)
- *«They turned out the light and undressed in silence. The footsteps went away. A door closed.»* (The Fox and the Forest)
- *«They lay in the dark room. Half an hour later their phone rang. She lifted the receiver.»* (The Fox and the Forest)
- *«No, we went over and over it. It was an accident. I lost control of the car. I wept for them. [...] I felt like weeping. I hated to kill him. [...] I talked faster. They believe me. It was an accident. It’s over.»* (The Fox and the Forest)
- *«Susan felt herself slip down into a chair. Everyone was watching the director. He took a little sip of wine.»* (The Fox and the Forest)

- «*You got to do that. Garbage is bad. [...] Tom and me did that. We watched people's garbage. We saw what kind they had.*» (The Garbage Collector)
- «*He turned slyly from the bird. He heard the whirring sound. He jumped about, grabbed up. He had the bird! It fluttered, squalled in his hands. [...] The bird drew blood with its bill. [...] The bird shrieked and cut him. He closed his fingers tight, tight, tight.*» (The Traveller)
- «*But in this minute after midnight [...] I thought: Him! Him! I know where he is! If the gift is mine! If the wish comes true! I know his place!*» (The Wish)
- «*We'll go on to Jupiter, and when they come to Jupiter, we'll go on to Saturn, and when they come to Saturn, we'll go to Uranus, or Neptune, and then on out to Pluto——*» (The Exiles)
- «*So many Earthmen boiled in oil, so many Mss. Found in Bottles burnt, so many Earthmen stabbed with needles, so many Red Deaths put to flight by a battery of hypodermic syringes—ha!*» (The Exiles)
- «*War begets war. Destruction begets destruction. On Earth, a century ago, in the year 2020 they outlawed our books.*» (The Exiles)
- «*Outside the window, [...] Susan saw the green land [...], **she could feel** the sweet liquid in her throat a man standing under a cool plaza tree with a guitar, **she could feel** her hand upon the strings, and, far away, the sea, the blue and tender sea, **she could feel** it roll her over and take her in. And then she was gone. Her husband was gone. The door burst wide open. The manager and his staff rushed in. The room was empty.*» (The Fox and the Forest)
- «***She shook** her head slowly, looking at the windows, the gray walls, the dark pictures on the walls. **She tightened** her hands. **She started** to open her mouth.*» (The Garbage Collector)

- «**He was quiet. He massaged** his face with both hands. **He got up** [...] . **He saw** his hands spread on the white tablecloth, open and empty.» (The Garbage Collector)
- «*I can't figure it. I can't work it out. I try.*» (The Garbage Collector)
- «*Our front-porch swing. The wicker rocking chair, summer nights. Looking at the people walk or ride by those evenings, back in Ohio. Our black upright piano, out of tune. My Swedish cut glass. Our parlor furniture — oh, it was like a herd of elephants, I know, and all of it old. And the Chinese hanging crystals that hit when the wind blew. And talking to neighbors there on the front porch, July nights.*» (The Strawberry Window)
- «*This place here, now, this hut, **it doesn't know** I'm in it, doesn't care if I live or die. **It makes** a noise like tin, and tin's cold. **It's got no** pores for the years to sink in. **It's got no** cellar for you to put things away for next year and the year after that. **It's got no** attic where you keep things from last year and all the other years before you were born.*» (The Strawberry Window)
- «*At last she lay back, but said nothing more and was **a cold weight in the bed**, staring down **the long tunnel of night** toward **the faintest sign of morning**.*» (The Strawberry Window)
- «*Each of us to our own. None of us the same. All wild. That's how the Family goes.*» (The Traveller)
- «*Sometimes we get one like Cecy, **all mind**; and then there are those like Uncle Einar, **all wing**; and then again we have one like Timothy, **all even and calm and normal**. Then there's you, sleeping days. And me, awake all and all of my life.*» (The Traveller)
- «*What if he never found Cecy? What if the plain winds had borne her all the way to Elgin? Wasn't that where she dearly loved to bide her*

time, in the asylum for the insane, touching their minds, holding and turning their confetti thoughts?» (The Traveller)

Стилистическое употребление союзов:

4. «*Sometimes, the way you talk, I think Mother found you under a tree one day **and** brought you home **and** planted you in a pot **and** grew you to this size **and** there you are, **and** you'll never change.*» (The Cistern)
5. «*All this water put me to sleep a while, I guess, and then I began to think about the rain **and** where it came from **and** where it went **and** how it went down those little slots in the curb, **and** then I thought about deep under, **and** suddenly there they were*» (The Cistern)
6. «***And** he bent slowly and lifted up the cistern lid **and** looked down at the rushing foam **and** the water, **and** he thought of someone he wanted to love and couldn't, **and** then he swung himself onto the iron rungs **and** walked down them until he was all gone. . . .*» (The Cistern)
7. «*Then there's lightning **and** then thunder **and** the dry season is over, **and** the little pellets run along the gutters **and** get big **and** fall into the drains.*» (The Cistern)
8. «*The large table was heaped with brawn **and** turkey **and** holly **and** geese; [...] **and** there was Bob Cratchit **and** Little Dorrit **and** Tiny Tim **and** Mr. Fagin himself, **and** a man [...]*» (The Exiles)
9. «*I only know that our worlds **and** our creations called us **and** we tried to save them, **and** the only saving thing we could do was wait out the century here on Mars, [...] but now they're coming to clean us out of here, us and our dark things, **and** all the alchemists, witches, vampires, and were-things that, one by one, retreated across space as science made inroads through every country [...].*» (The Exiles)
10. «***And** there were hating serpents **and** angry demons **and** fiery bronze dragons **and** spitting vipers **and** trembling witches like the barbs **and** nettles **and** thorns **and** all the vile flotsam and jetsam of the retreating*

*sea of imagination, left on the melancholy shore, whining **and** frothing **and** spitting.» (The Exiles)*

11. «*They took him, a skeleton thought, **and** clothed him in centuries of pink flesh **and** snow beard **and** red velvet suit **and** black boot; made him reindeers, tinsel, holly.» (The Exiles)*

12. «***And** as if he had commanded a violent sea to change [...] **and** ran like wind **and** rain **and** stark lightning over the sea sands, down empty river deltas, shadowing **and** screaming, whistling **and** whining, sputtering **and** coalescing toward the rocket which, extinguished, lay like a clean metal torch in the farthest hollow.» (The Exiles)*

13. «*They locked the door of their hotel room. **And** then she was crying **and** they were standing in the dark, **and** the room tilted under them. Far away firecrackers exploded, and there was laughter in the plaza.» (The Fox and the Forest)*

14. «*She saw her hand burned to a wrinkled plum, felt it recoil from a concussion so immense that the world was lifted **and** let fall **and** all the buildings broke **and** people hemorrhaged **and** lay silent.» (The Fox and the Forest)*

15. «*She felt safe **and** good **and** alive **and** truly happy for the first time in many years.» (The Fox and the Forest)*

16. «***And** they began the work which meant that he jumped off in front of each house **and** picked up the garbage cans **and** brought them back **and** took off their lids **and** knocked them against the bin edge, which made the orange peels **and** cantaloupe rinds **and** coffee grounds fall out **and** thump down **and** begin to fill the empty truck. There were always steak bones **and** the heads of fish **and** pieces of green onion **and** state celery.» (The Garbage Collector)*

17. «*Some days the job was wonderful, for you were out early **and** the air was cool **and** fresh until you had worked too long **and** the sun got hot **and** the garbage steamed early. But mostly it was a job significant*

*enough to keep him busy **and** calm **and** looking at the houses **and** cut lawns he passed by **and** seeing how everybody lived. **And** once or twice a month he was surprised to find that he loved the job **and** that it was the finest job in the world.» (The Garbage Collector)*

18. «**And** how it was if you suddenly pulled the canvas back and looked in. **And** for a few seconds you saw the white things like macaroni or noodles, only the white things were alive and boiling up, millions of them. **And** when the white things felt the hot sun on them they simmered down **and** burrowed **and** were gone in the lettuce **and** the old ground beef **and** the coffee grounds **and** the heads of white fish. After ten seconds of sunlight the white things that looked like noodles or macaroni were gone **and** the great bulk of garbage silent **and** not moving, **and** you drew the canvas over the bulk **and** looked at how the canvas folded unevenly over the hidden collection, **and** underneath you knew it was dark again, **and** things beginning to move as they must always move when things get dark again.» (The Garbage Collector)

Стилистическое употребление двойного сказуемого:

- «*She saw her hand burned to a wrinkled plum, felt it recoil from a concussion so immense that the world was lifted and let fall and all the buildings broke and people hemorrhaged and **lay silent.***» (The Fox and the Forest)
- «*She stood tall and graceful looking upon him with no fear.*» (The Traveller)
- «*He stopped, wiped the sweat off his face. **He stood, listening.***» (The Traveller)
- «*I saw you help Cousin Marianne years ago. Ten years ago, wasn't it?' **He stood, concentrating.***» (The Traveller)
- «*Jonn stood, afraid.*» (The Traveller)

- «*Jonn* stumbled, *fell flat* into the creek water!» (The Traveller)