

и начала путь к самоопределению в этом доме. Но счастливы Сэти и Денвер могут быть только уйдя из этого Дома, потому что обрести себя можно только в пути, а не живя воспоминаниями, которые олицетворяет Дом № 124.

### Список использованной литературы

1. Моррисон, Т. Возлюбленная / Т. Моррисон; пер. с англ. И. Тогоевой. – М. : Иностранка, 2005. – 447 с.

УДК 811.111(73)'42:821.111(73)–3\*Э.Хемингуэй

*Н. В. Насон*

### СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э. ХЕМИНГУЭЯ

*В статье рассматриваются особенности творческой манеры Э. Хемингуэя, отмечается его роль в литературном процессе XX века. Определяется специфическая роль подтекста в создании двуплановой и лаконичной структуры повествования, характерной для прозы писателя, анализируется значение диалога для передачи драматического напряжения и иллюзии непосредственного контакта с предметом изображения. Проводится сопоставление и обобщение выразительных средств и художественных приемов, которые определяют уникальный характер стиля Э. Хемингуэя.*

Э. Хемингуэй – признанный классик американской литературы, который вошел в историю не только как автор выдающихся художественных произведений, но и как обладатель яркой творческой манеры, оказавшей сильное влияние на литературный стиль XX века.

Важную роль в становлении Э. Хемингуэя как писателя сыграла журналистская практика, во многом определившая специфику его прозы. Это органическое сочетание объективного и субъективного, отход от традиционного описания, точная, как бы бесстрастная фиксация действий и фактов, простота лексики и синтаксиса, немногочисленность тропов, установка на устную речь.

Значительную роль в произведениях Э. Хемингуэя играет подтекст, придающий суггестивный характер как всему художественному целому, так и его отдельным компонентам [1].

Подтекст в его обычном понимании – это невыраженное словами, подспудное, но осязаемое для читателя значение какого-либо события или высказывания в составе художественного произведения. Однако подспудное значение не является семантически подобным лежащему на поверхности значению высказывания. Возникает вопрос, откуда же у читателя появляется это ощущение, эта уверенность в подлинном внутреннем смысле соответствующего отрезка текста. Исследования произведений Э. Хемингуэя показывают, что эта уверенность появляется в результате того, что соответствующее глубинное значение данного отрезка текста чаще всего бывает заранее подготовлено, предвосхищено в каком-то другом, предшествующем отрезке текста. Иначе говоря, подтекст основан по крайней мере на двухвершинной структуре, на возвращении к чему-то, что уже в том или ином виде существовало либо в самом произведении, либо в той проекции, которая направляется из произведения на действительность. Первая вершина задает саму тему высказывания, образуя ее зачин, создавая ситуацию-основу, вторая, используя материал, заданный первичным отрезком текста, развивает в соответствующей последующей точке произведения то глубинное значение, которое и носит название подтекста. Подтекст в своей основе строится именно на дополнительных, контекстуальных смыслах слов, причем не только отдельных слов и выражений, а значительных по объему высказываний, сюжетных мотивов и ситуаций [2, с. 96–99].

Основой для создания подтекста у Э. Хемингуэя прежде всего является историческое событие, нередко стоящее за пределами его произведений, а иногда лишь частично в них показанное – первая мировая война, обусловившая пессимистическое мировоззрение всего «потерянного поколения». Этот мрачный фон окрашивает все сюжетные положения, все разговоры героев, создавая общую атмосферу молчаливой обреченности, которая чаще всего проявляет себя как раз не прямо, а намеками, недосказанностями, в подтексте.

Благодаря подтексту (подводной части «айсберга») изображение жизни приобретает большую глубину. Созданная писателем двуединая структура прозы основана на точной координации текста и подтекста. В сопряжении текста и подтекста, объективного и субъективного и других антитетичных начал проявляется двойственность, органически присущая художественному строю произведений Э. Хемингуэя [1].

При исследовании произведений Э. Хемингуэя, внимание привлекает еще одно обстоятельство: несмотря на внешнюю скупость изложения и почти полное отсутствие сложных лексических стилистических приемов, его стиль оказывает чрезвычайно сильное эмоциональное

воздействие, что достигается благодаря предельно четкой организации структуры высказывания и эффективному кодированию сообщений. Каждая единица у Э. Хемингуэя несет не только основную, но и дополнительную, имплицитную, информацию. Именно это и создает эмоциональный эффект. Дополнительные, коннотативные значения либо создаются, либо развиваются в контексте, поэтому вырванная из контекста фраза в большинстве случаев лишается имплицитного смысла, свойственного ей в связном изложении.

Так в качестве средств создания импликации используются, например, определенный артикль и местоимения. Определенный артикль является основным носителем значения соотнесенности, предполагающего название знакомого, ранее упоминавшегося объекта. Позиция фразы, в которой содержится определенный артикль, несущественна для реализации значения определенной соотнесенности [3, с. 29–40]. В том случае, когда такая фраза открывает произведение, она приобретает несвойственный ей характер продолжения рассказа об известных событиях, хотя они называются в первый раз [4, с. 110].

Такая позиция определенного артикля увеличивает смысловую емкость повествования без расширения объема, что создает глубину смысла при лаконизме фразы. Например, *The road of the pass was hard and smooth and not yet dusty in the early morning (Che Ti Dice La Patria?)*.

Определенный артикль является одним из главных средств создания импликации предшествования в стиле Э. Хемингуэя и отличается высокой частотностью в прозе писателя.

Аналогичную роль в создании импликации предшествования играют личные местоимения. Если повествование начинается личным местоимением, то оно создает импликацию продолжения ранее начатого рассказа: *They shot the six cabinet ministers at half past six in the morning against the wall of a hospital ("in our time", chapter VI); They hanged Sam Cardinella at six o'clock in the morning in the corridor of the county jail ("in our time", chapter XVII)*. По содержанию каждая из фраз является не вводной, начинающей рассказ, а скорее финальной, завершающей что-то сказанное раньше. Местоимение *they* употребляется здесь с расширенной функцией: оно не просто выступает формальным подлежащим, но и используется как личное местоимение, заменяющее имена конкретных лиц, которые пока оставлены в импликации, но в ходе изложения будут постепенно конкретизироваться.

В качестве коннотации Э. Хемингуэй умело использует и структурные связи, закрепленные за определенным словом или выражением, относясь к ним как к некой данности, которую не нужно доказывать. В качестве примера рассмотрим наречие *anyway*, которое

этимологически имеет значение предшествования последнему аргументу высказывания. Так в XVIII главе сборника рассказов “*in our time*” автор интервьюирует свергнутого греческого короля, находящегося под домашним арестом. Король очень любезен, он угощает гостя виски с содовой и произносит свою первую реплику: *We have good whisky anyway*. Это *anyway*, стоящее рядом с утвердительной формой глагола *have*, предполагает предшествующую длинную цепь отрицательных форм этого же глагола. Все то, чего мы не имеем, осталось за пределами реплики, однако оно просвечивает сквозь нее благодаря мастерскому использованию коннотации вводного слова, превратившейся в контексте в основное значение.

Дополнительные значения и оттенки значения, сообщаемые словам в контексте можно также проследить на примерах использованных Э. Хемингуэем глагольных форм. При этом глагольные коннотации можно разделить на языковые – те, которые свойственны глаголу в исходном положении в словаре и развиваются в контексте, и речевые – те, которые создаются в контексте. К первой группе относятся полисемичные глаголы, одно из зафиксированных в языке значений которых метафорично. Благодаря своей метафоричности, пусть даже частично или значительно стертой, они вызывают в сознании читателя образ, т. е. несут, помимо основной, дополнительную информацию. Описывая бесконечную процессию балканских беженцев (“*in our time*”, chapter III) Э. Хемингуэй говорит: *Greek cavalry herded along the procession*. Глагол *to herd*, более применимый к стаду животных емко изображает вид и способ движения процессии.

Вторую группу составляют глаголы с речевой коннотацией. Эта группа довольно многочисленна, так как писатель организует контекст так, что большинство из употребляемых им глаголов оказываются нагруженными двойной ношей. Сюда, например, относится употребление глагола как удачно найденной выразительной детали: *The sun shone on his face. The day was hot* (“*in our time*”, chapter VII). Избегая качественных характеристик, автор не говорит *the sun shining bright, such a shiny face*. Он заменяет ряд эпитетов одним глаголом *to shine* – ‘сверкать’, ‘отражать’, создавая целый образ с помощью одной детали.

Таким образом, используя вышеназванные средства создания импликации, Э. Хемингуэй достигает высокого уровня эмоциональности своих рассказов.

В произведениях Э. Хемингуэя большую роль играет диалог, особенностью которого является то, что слова – безразличные, нейтральные произносятся не для того, чтобы обнаружить, а, скорее,

чтобы скрыть мысли и переживания, передавая при этом сопутствующее драматическое напряжение. Здесь проявляется мастерство психологического подтекста Э. Хемингуэя. Именно посредством диалога писатель отражает состояние потерянности героев, передавая внутреннее напряжение интонациями, многозначительными паузами и разорванным синтаксисом, механическим повторением одной и той же фразы. Кроме того, Э. Хемингуэй в своих романах часто прибегает к внутреннему монологу, где и передает истинное душевное состояние своих героев.

Проанализировав произведения Э. Хемингуэя, можно сделать вывод, что он – большой мастер отбора и продуманного сочетания фактов. Стремясь к лаконизму, он использует яркие, впечатляющие детали, которые делают повествование более выразительным. Составной частью стиля Э. Хемингуэя являются повторы, которые несут большую смысловую и эмоциональную нагрузку. Чтобы подчеркнуть трагизм войны, Э. Хемингуэй прибегает к приему противопоставления. В его произведениях большие жизненные катастрофы, трагические переживания контрастируют с обыденными действиями [3, с. 35–40].

Что касается особенностей синтаксиса произведений Э. Хемингуэя, то он предельно простой – широко представлены простые нераспространенные предложения, а также предложения, составленные из одного утверждения или отрицания, тем самым писателю удается не концентрировать внимание читателя на сложных конструкциях, а сделать акцент на содержание произведений.

Таким образом, Э. Хемингуэй действительно выработал свой стиль, свою поэтику, в которой сумел осмыслить и показать многие реалии духовного климата своей эпохи, многое важное в соотношении личности и мира, по-своему утвердить непреходящие ценности человечности в тяжелых испытаниях, выпавших его современнику [5, с. 103–104]. Энергичность, выразительность и простота творческой манеры, минимализм используемых художественных средств – черты, присущие творческой манере Э. Хемингуэя. Недосказанностью в своих произведениях Э. Хемингуэй стремится подтолкнуть читателя к серьезным размышлениям и собственным заключениям, а в своей совокупности используемые стилистические приемы направлены на более полное раскрытие замысла писателя.

### **Список использованной литературы**

1. Краткая литературная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-2582.htm>. – Дата доступа: 05.05.2016.

2. Сильман, Т. И. Подтекст как лингвистическое явление / Т. И. Сильман // Вопросы литературы. – 1969. – № 1. – С. 96–99.

3. Штандель, А. Б. Некоторые особенности стиля Хемингуэя-романиста / А. Б. Штандель // Вестник Московского университета. – 1974. – № 1. – С. 29–40.

4. Лодж, Д. О кошке под дождем Э. Хемингуэя / Д. О. Лодж // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2001. – № 5. – С. 110–120.

5. Денисова, Т. Н. Экзистенциализм и современный американский роман / Т. Н. Денисова. – Киев : Наукова думка, 1985. – 348 с.

УДК 811.133.1'36'42:821.133.1-343.4

*Т. Л. Седач*

### ГРАММАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

*Настоящая статья посвящена изучению основных грамматических особенностей языка французской литературной сказки. Речь идет об определении грамматических особенностей текстов авторской сказки, о значении временных форм французского глагола в авторской сказке. Литературная сказка в основном подчиняется законам сказки народной, но ставит перед собой собственные литературно-эстетические задачи, подчиняет элементы волшебного и фантастического сложным современным проблемам.*

Сказка во французской литературе – жанр очень давний. Французские сказочники Ш. Нодье, М. Эме, А. Франс, А. де Сент-Экзюпери, Б. Клавель, Шарль Перро стремились средствами волшебной сказки выразить суть человеческой природы и предложить читателю некоторые моральные поучения, используя при этом лексические и грамматические приемы. Для своих замыслов они черпали языковой материал из различных речевых стилей языка и употребляли грамматические значения, выраженные определённой грамматической формой, что является результатом длительной обобщающей работы человеческого мышления [2, с. 5]. Как известно, грамматика играет решающую роль в языке, образуя вместе с основным словарным фондом основу языка, сущность его специфики.

Например, Ш. Нодье, искусно переплетая реальное с чудесным, стремился сделать фантастическую, сказочную историю правдивой