

**АНГЛИЙСКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ: АЛЛЮЗИИ, ИДИОМЫ,
МЕТАФОРЫ**

А.А. Изотова

УДК 81
ББК 81
ИЗ87

Рецензенты:

доктор филологических наук *В.В. Красных*,
профессор кафедры общей теории словесности МГУ имени М.В. Ломоносова

доктор филологических наук *Е.А. Долгина*,
доцент кафедры английского языкознания МГУ имени М.В. Ломоносова

ИЗ87 Изотова Анна Александровна
Английская фразеология: аллюзии, идиомы, метафоры: Сб.
статей / А.А. Изотова. – М.: МАКС Пресс, 2014. – 92 с.

ISBN 978-5-317-04685-9

Настоящий сборник содержит статьи по актуальным проблемам английской фразеологии, опубликованные автором в последнее десятилетие.

Предназначается для филологов – студентов, преподавателей, научных сотрудников.

Ключевые слова: английская фразеология; идиома; аллюзия; метафора

Izotova A.A.
English Phraseology: Allusions, Idioms, Metaphors / A.A. Izotova.
Moscow: MAKS Press, 2014. – 92 p.

The present book contains articles on the current issues of English phraseology, published in the past decade.

Keywords: English studies; phraseology; idiom, allusion; metaphor.

УДК 81
ББК 81
ИЗ87

ISBN 978-5-317-04685-9

© А.А. Изотова, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Идиоматичность, символизация и аллюзивность в произведениях С. Моэма.....	4
Об одном средстве эмоционального воздействия на читателя.....	14
Характер литературных персонажей и идиоматическая фразеология в романе С. Моэма «Острие бритвы».....	20
Метасемиотика описания в романе Айрис Мердок «Замок на песке».....	24
Мотив судьбы в романе А. Мердок «Сон Бруно».....	30
Метасемиотическое звучание как часть авторского замысла в романе А. Мердок «Ученик философа».....	37
Отвлеченные существительные с суффиксом -ness в романе Аниты Брукнер «Взгляни на меня».....	43
Аллюзивность художественного текста Аниты Брукнер.....	48
Эмфатизация высказывания как стилистический приём в романе А. Конан Дойля «Затерянный мир».....	53
Обыгрывание «устойчивых метафор» в произведениях Агаты Кристи.....	60
Курсив как способ эмфатизации речи персонажей.....	68
Аллегии и метафоры в романе В. Вульф «Волны».....	75
Средства и способы характеристики персонажей в романе Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Ночь нежна».....	85
БИБЛИОГРАФИЯ.....	90

Идиоматичность, символизация и аллюзивность в произведениях С. Моэма

Целью настоящей статьи является рассмотрение и анализ употребления идиом и символов в романе С. Моэма «Разрисованный занавес», а также изучение аллюзий в повести «Тесный угол».

В романе «Разрисованный занавес» («The Painted Veil») употребление идиом является широко распространённым стилистическим приёмом характеристики персонажей.

Так, главная героиня романа Китти Гарстин, получившая хорошее воспитание в семье, но не очень образованная молодая женщина употребляет идиомы в их словарной форме (в приводимом далее примере идиому *It rains cats and dogs* 'льет как из ведра'):

Kitty was lively; she was willing to chatter all day long and she laughed easily. His silence disconcerted her. He had a way which exasperated her of returning no answer to some casual remark of hers. It was true that it needed no answer, but an answer all the same would have been pleasant. If it was raining and she said: "It's raining cats and dogs," she would have liked him to say: "Yes, isn't it?" He remained silent. Sometimes she would have liked to shake him.

"I said it was raining cats and dogs," she repeated.

"I heard you," he answered, with his affectionate smile.

Напротив, возлюбленный Китти Чарлз Таунсенд, образованный человек, занимающий высокий пост и имеющий видное положение в обществе, всегда обыгрывает идиомы в своей речи:

"After all, he wouldn't be the first man who's shut his eyes in a case of this sort. What has he to gain by making a row? If he'd wanted to make a row he would have insisted on coming into your room." His eyes twinkled and his lips broke into a broad smile. "We should have looked a pair of damned fools."

"I wish you could have seen his face last night."

"I expect he was upset. It was naturally a shock. It's a damned humiliating position for any man. He always looks a fool. Walter doesn't give me the impression of a fellow who'd care to wash a lot of dirty linen in public."

В данном примере обыгрывается идиома «wash one's dirty linen in public» (перемывать грязное бельё, выносить сор из избы). Значение идиомы усиливается за счет приёма вклинивания (ввода элемента «a lot»). Это показывает, что муж Китти Уолтер Фейн совсем не хотел бы, чтобы отношения его жены и Чарлза стали известны в обществе.

Обратимся к другому примеру:

"Naturally I couldn't foresee that we were going to get into such a devil of a scrape."

"And in any case you had a pretty shrewd idea that if any one suffered it wouldn't be you."

"I think that's a bit thick. After all, now it's all over, you must see I acted for the best for both of us. You lost your head and you ought to be jolly glad that I kept mine. Do you think it would have been a success if I'd done what you wanted me to? We were dashed uncomfortable in the frying-pan, but we should have been a damned sight worse off in the fire. And you haven't come to any harm. Why can't we kiss and make friends?"

She almost laughed.

"You can hardly expect me to forget that you sent me to almost certain death without a shadow of compunction?"

В сцене встречи Чарлза Таунсенда и Китти Гарстин после её возвращения из области эпидемии чумы Чарлз обыгрывает идиому «out of the frying-pan into the fire» (из огня да в полымя), чтобы сообщить, что всё не так уж плохо и можно примириться друг с другом; при этом лёгкость и беспечность его тона оскорбляют Китти.

Нередко идиомы в романе используются с целью описания чувств и эмоций героев. Так, например, чтобы показать всё возрастающее раздражение и недовольство матери Китти миссис Гарстин из-за того, что её дочь остаётся незамужней в 25 лет и отцу приходится тратить больше суммы на её содержание, обыгрывается с помощью вклинивания элементов «very unpleasant» идиома «give somebody a piece of one's mind» (откровенно высказать кому-либо своё неодобрение; бранить, упрекать кого-либо).

Обратимся к другому примеру:

But he was still a junior and many younger men than he had already taken silk. It was necessary that he should too, not only because otherwise he could scarcely hope to be made a judge, but on her account

also; it mortified her to go in to dinner after women ten years younger than herself. But here she encountered in her husband an obstinacy which she had not for years been accustomed to. He was afraid that as a K. C. he would get no work. A bird in the hand was worth two in the bush, he told her, to which she retorted that a proverb was the last refuge of the mentally destitute. He suggested to her the possibility that his income would be halved and he knew that there was no argument which could have greater weight with her. She would not listen. She called him pusillanimous. She gave him no peace and at last, as always, he yielded. He applied for silk and it was promptly awarded him.

В данном контексте миссис Гарстин обсуждает со своим мужем его карьеру и работу. При этом, в передаче слов Бернарда Гарстина автором, он использует поговорку «a bird in the hand is worth two in the bush» (не сули журавля в небе, а дай синицу в руки), на что миссис Гарстин реагирует бурным негодованием, сообщая, что поговорки – это последнее прибежище умалишённых.

Рассмотрим ещё один пример:

He came into the room: her heart was beating wildly and her hands were shaking; it was lucky that she lay on the sofa. She was holding an open book as though she had been reading. He stood for an instant on the threshold and their eyes met. Her heart sank; she felt on a sudden a cold chill pass through her limbs and she shivered. She had that feeling which you describe by saying that some one was walking over your grave. His face was deathly pale; she had seen it like that once before, when they sat together in the Park and he asked her to marry him. His dark eyes, immobile and inscrutable, seemed preternaturally large. He knew everything.

В главе романа, из которой приведён отрывок, имплицитно показан тот факт, что муж Китти Уолтер Фейн знает о её неверности. В данном примере для того, чтобы подчеркнуть, как сильно Китти напугана, автор использует идиому «somebody walking on my grave» (что-то меня дрожь пробирает).

Символы в романе также используются как важный стилистический приём и служат средством раскрытия персонажа.

Обратимся к примерам:

The morning drew on and the sun touched the mist so that it shone whitely like the ghost of snow on a dying star. Though on the river it was light so that you could discern palely the lines of the crowded junks and the thick forest of their masts, in front it was a shining wall the eye could not pierce. But suddenly from that white cloud a tall, grim, and massive bastion emerged. It seemed not merely to be made visible by the all-discovering sun but rather to rise out of nothing at the touch of a magic wand. It towered, the stronghold of a cruel and barbaric race, over the river. But the magician who built worked swiftly and now a fragment of coloured wall crowned the bastion; in a moment, out of the mist, looming vastly and touched here and there by a yellow ray of sun, there was seen a cluster of green and yellow roofs. Huge they seemed and you could make out no pattern; the order, if order there was, escaped you; wayward and extravagant, but of an unimaginable richness. This was no fortress, nor a temple, but the magic palace of some emperor of the gods where no man might enter. It was too airy, fantastic, and unsubstantial to be the work of human hands; it was the fabric of a dream.

The tears ran down Kitty's face and she gazed, her hands clasped to her breast and her mouth, for she was breathless, open a little. She had never felt so light of heart and it seemed to her as though her body were a shell that lay at her feet and she pure spirit. Here was Beauty. She took it as the believer takes in his mouth the wafer which is God.

В данном случае описывается видение облаков и небес, и их восприятие Китти. Особый интерес представляют фразы «this was no fortress, nor a temple, but the magic place of some emperor of the gods where no man might enter» (это было не похоже ни на крепость, ни на храм, но на волшебный приют божества, куда не мог ступить человек). Следует также обратить внимание на фразу «as though her body were a shell and she pure spirit» (как будто её тело было просто оболочкой, а она сама превратилась в чистый дух).

Приведённый контекст символизирует перелом в душе Китти, из ординарной девушки с ограниченными интересами она превращается в возвышенного человека, тонко чувствующего красоту и божественность происходящего.

Обратимся к другому примеру:

*"It does seem a long way to Harrington Gardens," she smiled.
"Why do you say that?"*

"I don't understand anything. Life is so strange. I feel like some one who's lived all his life by a duck-pond and suddenly is shown the sea. It makes me a little breathless, and yet it fills me with elation. I don't want to die, I want to live. I'm beginning to feel a new courage. I feel like one of those old sailors who set sail for undiscovered seas and I think my soul hankers for the unknown."

Waddington looked at her reflectively. Her abstracted gaze rested on the smoothness of the river. Two little drops that flowed silently, silently towards the dark, eternal sea.

В приведенном выше контексте в разговоре со знакомым Водингтоном Китти описывает ощущения своей новой жизни так: «I feel like someone who's lived all his life by a duck-pond and suddenly is shown the sea.» (я чувствую себя так, как будто всю свою жизнь прожила у пруда с утками, и мне внезапно показали море). И далее море характеризуется следующим образом: «The dark eternal sea» (тайное море вечности). Данный контекст можно рассматривать как символ полного изменения характера и преображения души Китти. На протяжении нескольких глав автор показывает становление героини, её отказ от обывательского образа жизни и переход к жизни деятельной (её помощь сёстрам в монастыре во время эпидемии чумы), а также обращение Китти к вере и очищение её души.

Рассмотрим ещё один пример:

The house had been left in charge of the head boy and he opened the door for Kitty. It was curious to go into her own house as though she were a stranger. It was neat and clean. Everything was in its place, ready for her use, but although the day was warm and sunny there was about the silent rooms a chill and desolate air. The furniture was stiffly arranged, exactly where it should be, and the vases which should have held flowers were in their places; the book which Kitty had laid face downwards she did not remember when still lay face downwards. It was as though the house had been left empty but a minute before and yet that minute was fraught with eternity so that you could not imagine that ever again that house would echo with talk and resound with laughter. On the piano the open music of a foxtrot seemed to wait to be played, but you had a feeling that if you struck the keys no sound would come. Walter's room was as tidy as when he was there. On the chest of drawers were two

large photographs of Kitty, one in her presentation dress and one in her wedding-gown.

Как мы видим, описывается дом Китти, в который она вернулась после смерти Уолтера. Особенно интересными для нашего анализа представляются следующие фразы: «to go into her own house as though she were a stranger» (зайти в свой собственный дом подобно незнакомке), а также «that minute was fraught with eternity» (эта минута была наполнена вечностью). Данная сцена символизирует прощание Китти с её прошлой жизнью, в которую больше нет возврата и переход на другую, более высокую ступень жизненного пути.

В повести «Тесный угол» («The Narrow Corner») стилистическим приёмом эмфатизации служит применение аллюзий, которые являются частью культурного наследия образованных читателей.

Обратимся к анализируемому материалу:

The dinghy was lowered and the skipper rowed away. Fred Blake came aft. With his tousled hair, his clear skin and blue eyes, his springtime radiance, he looked like a young Bacchus in a Venetian picture. The doctor, tired after a night of little sleep, felt a moment's envy of his insolent youth.

Описывая внешность молодого привлекательного персонажа Фреда Блейка, автор сравнивает его с молодым Вакхом на венецианской картине.

Обратимся к другому примеру:

The day was softly dying, and the sea was as wine-dark as the sea on which Odysseus sailed. The islands, encircled by the smooth and shining water, had the rich green of a vestment in the treasury of a Spanish cathedral. It was a colour so bizarre and sophisticated that it seemed to belong to art rather than to nature.

'Like a green thought in a green shade,' murmured the young Dane.

В данном случае море цвета темного вина во время заката сравнивается с морем, по которому плывал легендарный Одиссей.

Рассмотрим ещё один пример:

He talked in a high cracked voice with a strong Swedish accent, so that you had to listen intently to understand what he said. He spoke very

quickly, almost as though he were reciting a lesson, and he finished with a little cackle of senile laughter. It seemed to say that he had been through everything and it was all stuff and nonsense. He surveyed human kind and its activities from a great distance, but from no Olympian height, from behind a tree, slyly, and hopping from one foot to another with amusement.

При описании характера одного из персонажей мистера Свона автор сообщает о том, что он наблюдает за человечеством на расстоянии, из-за дерева, а не с Олимпийской высоты, используя аллюзию «Olympian height».

В речевых портретах персонажей аллюзии характерны для таких героев, как доктор Сондерс, Эрик Кристессен, Луази Фрит и её отец мистер Фрит.

Так, в речи одного из центральных персонажей повести доктора Сондерса, образованного, талантливое и проникательного человека, читатель обнаруживает использование многочисленных аллюзий: Цезарь, Шекспир, «Тысяча и одна ночь», викинги, Христос и библейская цитата.

The doctor hesitated. He hated the look of the angry sea and he was bored with being frightened. He had died so many deaths that he had exhausted his emotion.

'Can I be of any use?'

'No more than a snowball in 'ell.'

'Remember you carry Caesar and his fortunes,' he shouted in the skipper's ear.

But Captain Nichols, not having had a classical education, did not see the point of the jest.

His own feelings towards Erik Christessen, naturally enough, were more detached. He was interested in him because he was a little unusual. It was amusing, to begin with, in an island of the Malay Archipelago, to come across a trader who knew Shakespeare well enough to say long passages by heart. The doctor could not but look on it as a somewhat tiresome accomplishment. He wondered idly if Erik was a good business man. He was not very fond of idealists.

'He'd read about it in some old travel book. He's told me he wanted to come ever since he was a kid. It's a funny thing, he'd got it into his head

that it was the one place in the world he wanted to live in. And I'll tell you what's strange, he'd forgotten the name of it, he could never find again the book in which he'd read about it; he just knew there was an island all by itself in a little group somewhere between Celebes and New Guinea, where the sea was scented with spices and there were great marble palaces.'

'It sounds more like the sort of thing you read about in The Arabian Nights than in a book of travel.'

The doctor reflected on what Erik told him. What a picture of a strange life this offered to the fancy! The shabby bungalow in the nutmeg plantation, with the immensely tall kanari-trees; that old pirate of a Swede, ruthless and crotchety, brave adventurer in the soulless deserts of hard fact; the dreamy, unpractical schoolmaster, lured by the mirage of the East, who like - like a coster's donkey let loose on a common, wandered aimlessly in the pleasant lands of the spirit, browsing at random; and then, the great blonde woman, like a goddess of the Vikings, with her efficiency, her love, her honesty of mind, and surely her charitable sense of humour, who held things together, managed, guided, and protected those two incompatible men.

'Oh, don't sneer at me. I'm so awfully unhappy. I've never cared for a chap like I cared for Erik. I shall never forgive myself for his death.'

'Don't think he killed himself on your account. You had very little to do with that. Unless I'm greatly mistaken, he killed himself because he couldn't survive the shock of finding out that the person whom he'd endowed with every quality and every virtue was, after all, but human. It was madness on his part. That's the worst of being an idealist; you won't accept people as they are. Wasn't it Christ who said, "Forgive them; for they know not what they do?"'

Речевой портрет другого главного героя повести Эрика Кристессена, коммивояжёра, но при этом тонкого, чувствительного и возвышенного человека, цитирующего наизусть Шекспира, изобилует употреблением следующих аллюзий: Шекспир, Браунинг и цитата из него, Синяя Борода, Райский Сад, «Кольцо Нибелунгов», Вагнер, Камоэнс.

I hope you'll stay here long enough to let me show you round. It's lovely. An unsuspected isle in far-off seas.'

The doctor pricked up his ears. He recognized it as a quotation, but could not place it.

'What does that come from?'

'That? Oh, Pippa Passes Browning, you know.'

'How does it happen that you've read that?'

'I read a lot. I have plenty of time, you see I like English poetry best of all Ah, Shakespeare.' He looked at Fred with a soft, gracious glance, a smile on his great mouth, and began to recite:

... of one whose hand,

Like the base Indian, threw a pearl away

Richer than all his tribe, of one whose subdued eyes,

Albeit unused to the melting mood,

Drop tears as fast as the Arabian trees

Their med'cmable gum.

Erik looked at him with his soft beaming eyes, and his smile was sweet with goodwill.

'I know what you mean,' he said. 'It's always a risk to put things to the test of experience. It's like the locked room in Bluebeard's castle. One's all right so long as one keeps clear of that. You have to be prepared for a shock if you turn the key and walk in.'

'I come up here almost every evening to watch the sunset,' said Erik. To me all the East is here. Not the East of story, the East of palaces and sculptured temples and conquerors with hordes of warriors, but the East of the beginning of the world, the East of the garden of Eden, when men were very few, simple and humble and ignorant, and the world was just waiting, like an empty garden for its absent owner.'

'What about Mrs Frith?' asked the doctor. 'Is she dead?' 'Yes, she died last year. Heart disease. She was a fine woman. Her mother came from New Zealand, but to look at her you would have said she was pure Swedish. The real Scandinavian type, tall and big and fair, like one of the goddesses in the Rheingold. Old Swan used to say that when she was a girl she was better-looking than Louise.'

'Oh, we've spent hours sitting on the veranda, up at the plantation. Frith, his wife Catherine, and me. He'd talk. She never said much, but she listened, looking at him with adoring eyes, and he and I would argue. It was all vague and difficult to understand, but you know, he was very

persuasive, and what he believed had a sort of grandeur and beauty; it seemed to fit in with the tropical, moonlit nights and the distant stars and the murmur of the sea. I've often wondered if there isn't something in it. And if you know what I mean, it fits in too with Wagner and Shakespeare's plays and those lyrics of Camoens.'

В речи господина Фрита, переводчика, можно встретить следующие аллюзии: Камознс, о собственном переводе которого он постоянно говорит, Вавилон.

'We live in degenerate days,' said Frith. 'Two-bottle men, three-bottle men, they're as extinct as the dodo.'

'An Australian bird,' said Captain Nichols.

'If two grown men can't drink one bottle of port between them I despair of the human race. Babylon is fallen, is fallen.'

'Exactly,' replied Captain Nichols.

И, наконец, речь Луизы Фрит характеризуется наличием следующих аллюзий: викинги, Шекспир, Ганс Андерсен.

'I was distracted. I was awfully fond of Erik. I couldn't believe it when they told me he'd shot himself. I was afraid I was to blame. I wanted to know if it was possible that he knew about Fred.'

'You were to blame.'

'I'm dreadfully sorry he's dead. I owe a great deal to him. When I was a child I used to worship him. He was like one of grandpa's old Vikings to me. I've always liked him awfully. But I'm not to blame.'

'Men are very peculiar in that respect.'

'Not Erik. He was so wise and so charitable. I tell you he didn't love me. He loved his ideal. My mother's beauty and my mother's qualities in me and those Shakespeare heroines of his and the princesses in Hans Andersen's fairy tales. What right have people to make an image after their own heart and force it on you and be angry if it doesn't fit you? He wanted to imprison me in his ideal. He didn't care who I was. He wouldn't take me as I am.'

Таким образом, аллюзии и цитаты выполняют функцию раскрытия и обогащения образа героя в повести. Все это делает речь персонажей яркой, экспрессивной, эмоционально окрашенной.

Об одном средстве эмоционального воздействия на читателя

В предлагаемой статье на материале романа С. Моэма «Бремя страстей человеческих»¹ будут рассмотрены некоторые случаи функционирования словосочетаний, способствующие глубокому эмоциональному восприятию читателем художественного текста. Обратимся к некоторым примерам.

*One day a good fortune befell him, for he hit upon Lane's translation of *The Thousand Nights and a Night*. He was captured first by the illustrations, and then he began to read, to start with, the stories that dealt with magic, and then the others; and those he liked he read again and again. He could think of nothing else. He forgot he life about him. He had to be called two or three times before he would come to his dinner. Insensibly he formed the most delightful habit in the world, the habit of reading: he did not know that thus he was providing himself with a refuge from all the distress of life; he did not know either that he was creating for himself an unreal world which would make the real world of every day a source of bitter disappointment.*

Речь идет о самом начале романа, описывающем детство главного героя Филиппа Кери. Показывая его увлеченность чтением, автор пользуется словосочетанием *the most delightful habit* ('самая восхитительная привычка'). Это на первый взгляд самое обычное словосочетание тесно связано с понятием *an unreal world* ('вымышленный мир') героя и эмоционально усиливается в тексте дальнейшим противопоставлением миру реальному (*the real world*), выступающему на протяжении всего романа в качестве источника горького разочарования (*a source of bitter disappointment*).

Philip, without thinking anything about it, had got into the habit of sitting by Lawson's side; it never occurred to him that Fanny Price was consumed with jealousy and watched his acceptance of someone else's tuition with ever-increasing anger.

"You were very glad to put up with me when you knew nobody here," she said bitterly, "and as soon as you made friends with other people you

¹ *Maugham W. S. Of Human Bondage. Moscow: Manager, 2005.*

threw me aside, like an old glove"– she repeated the stale metaphor with satisfaction – "like an old glove. All right, I don't care, but I'm not going to be made a fool of another time."

Интересным представляется использование словосочетания *ever-increasing anger* ('всё возрастающий гнев'). Употребляясь при описании недовольства и раздражения влюбленной в Филиппа художницы Фанни Прайс, это словосочетание выражает ее эмоциональное состояние и является усилительным в собственно авторской речи. В речи Фанни Прайс встречается метафорическое сравнение *to throw like an old glove* ('выбросить как старую перчатку'), показывающее разочарование говорящей, которое усиливается повтором той же фразы, определенной авторским комментарием как «избитая метафора» (*the stale metaphor*).

He did not know what to say. It was not only that they were ill-drawn, or that the colour was put on by someone who had no eye for it; and the perspective was grotesque. It looked like the work of a child of five, but a child would have had some naïveté and might at least have made an attempt to put down what he saw; but here was the work of a vulgar mind full of recollections of vulgar pictures. Philip remembered that she had talked enthusiastically about Monet and the impressions, but here were only the worst traditions of the Royal Academy.

"There," she said at last, "that's the lot."

Philip was no more truthful than anybody else, but he had a great difficulty in telling a deliberate lie, and he blushed furiously when he answered:

"I think they're most awfully good."

В данном примере при описании картин Фанни Прайс используются словосочетания с отрицательной оценкой (*a vulgar mind; vulgar pictures; the worst traditions of the Royal Academy*), что свидетельствует об отсутствии у героини умения рисовать. Об объективном восприятии этих картин Филиппом мы узнаем из употребленных в собственно авторском тексте словосочетаний *blushed furiously* ('чудовищно покраснел') и *a deliberate lie* ('сознательная ложь'), однако сам Филипп оценивает картины как *most awfully good* ('чрезвычайно хороши'). Отметим, что наречие *awfully* в английском языке само по себе является усилительным, а в сочетании с прилагательным обозначает 'очень, крайне, чрезвычай-

но'. Добавление же превосходной степени *most* эмоционально усиливает высказывание, показывая читателю доброту Филиппа, не способного сказать горькую правду и жалеющего девушку, которая не имеет ни таланта художника, ни средств к существованию.

Then she went back to dinner, he got a scrappy meal at a hotel, and in the afternoon they took a walk in Brockwell Park. They had nothing much to say to one another, and Philip, desperately afraid she was bored (she was very easily bored), racked his brain for topics of conversation. He realised that these walks amused neither of them, but he could not bear to leave her, and did all he could to lengthen them till she became tired and out of temper. He knew that she did not care for him, and he tried to force a love which his reason told him was not in her nature: she was cold. Often they quarrelled, and she would not speak to him for a while; but this always reduced him to subjection, and he crawled before her. He was angry with himself for showing so little dignity. He grew furiously jealous if he saw her speaking to any other man in the shop, and when he was jealous he seemed to be beside himself. He would deliberately insult her, leave the shop and spend afterwards a sleepless night tossing on his bed, by turns angry and remorseful. Next day he would go to the shop and appeal for forgiveness.

"You're not going to be silly about it, are you? The fact is I'm going to get married."

"Are you?" said Philip.

He could think of nothing else to say. He had considered the possibility often and had imagined to himself what he would do and say. He had suffered agonies when he thought of the despair he would suffer, he had thought of suicide, of the mad passion of anger that would seize him: but perhaps he had too completely anticipated the emotion he would experience, so that now he felt merely exhausted. He felt as one does in a serious illness when the vitality is so low that one is indifferent to the issue and wants only to be left alone.

В первом отрывке описываются чувства Филиппа к Милдред. Его эмоциональные переживания подчеркиваются использованием таких усилительных наречий, как *desperately*, *furiously* в сочетаниях *desperately afraid* ('безумно боясь') и *furiously jealous* ('безумно

ревнивый'). Его стрессовое состояние подчеркивается словосочетанием *deliberately insult* ('намеренно оскорблять').

Во втором контексте интересно словосочетание *the mad passion of anger* ('безумный гнев'), где речь идет о предполагаемом эмоциональном состоянии Филиппа при известии о свадьбе Милдред – женщины, недостойной его во всех отношениях. Словарь Лонгмана² определяет значение существительного *passion* следующим образом: *a sudden show of anger or bad temper, eg. "She gets into a passion if you contradict her."* Таким образом, слово *passion* в одном из значений уже выражает значение 'гнев, ярость'. Автор намеренно сочетает существительное *passion* с определением *mad* и с существительным *anger*. В результате полученное словосочетание приобретает отрицательные метасемиотические коннотации.

"Harry says that if he'd suspected for half a second she was going to make such a blooming nuisance of herself he'd have seen himself damned before he had anything to do with her."

"I wonder what she's doing now."

"Oh, she's got a job somewhere, thank God. That keeps her busy all day."

"Is it all over then?" asked Philip.

"Oh, he hasn't seen her for ten days. You know, Harry's wonderful at dropping people. This is about the toughest nut he's ever had to crack, but he's cracked it all right."

В данном случае обыгрывается идиоматическое выражение *a hard/tough nut (to crack)* ('крепкий орешек'), где таким образом характеризуется Милдред. При этом используется превосходная степень прилагательного *tough*, добавляется наречие *ever* и модальный глагол долженствования *have to*. Фразу *This is about the toughest nut he's ever had to crack, but he's cracked it all right* можно перевести как *Она была самым крепким орешком, который ему когда-либо попал в руки, но ему всё же удалось расколоть его.*

Philip could not bear to see her cry. He was tortured by the horror of her position.

"Poor child," he whispered. "Poor child."

² Longman Dictionary of Contemporary English. М.: Русский язык, 1992.

He was deeply moved. Suddenly he had an inspiration. It filled him with a perfect ecstasy of happiness.

"Look here, if you want to get away from it, I've got an idea. I'm frightfully hard up just now, I've got to be as economical as I can; but I've got a sort of little flat in Kennington and I've got a spare room. If you like you and the baby can come and live there. I pay a woman three and sixpence a week to keep the place clean and to do a little cooking for me. You could do that and your food wouldn't come to much more than the money I should save on her. It doesn't cost any more to feed two than one, and I don't suppose the baby eats much."

В данном примере интересной представляется фраза *a perfect ecstasy of happiness*. Мы встречаемся с непривычной сочетаемостью существительного *ecstasy*, намеренно соединенного с существительным *happiness*. В английском языке, по свидетельству уже цитировавшегося словаря Лонгмана существительное *ecstasy* означает 'счастье': *(a state of) very strong feeling, esp. of joy and happiness. Eg. "The children were in ecstasies when he told them about the holiday.* Анализируемое словосочетание показывает нам «высшее счастье» Филиппа, его доброту, отзывчивость, желание помочь в беде. Поэтому в данном контексте процитированная фраза приобретает метасемиотическое звучание.

It must have taken her a long time to do so much damage. Law-son's portrait of him had been cut cross-ways and gaped hideously. His own drawings had been ripped in pieces; and the photographs had been smashed with great blows of the coal-hammer. There were gashes in the table-cloth and in the curtains and in the two arm-chairs. They were quite ruined. Everything that it had been possible to destroy with a knife or a hammer was destroyed.

The whole of Philip's belongings would not have sold for thirty pounds, but most of them were old friends, and he was a domestic creature, attached to all those odds and ends because they were his; he had been proud of his little home, and on so little money had made it pretty and characteristic. He sank down now in despair. He asked himself how she could have been so cruel.

"I hope to God I never see her again," he said aloud.

В приведенном отрывке повествуется о страшном разгроме в квартире Филиппа, который устроила Милдред. В словосочетаниях

old friends; a domestic creature; little home нет ничего необычного, однако они создают атмосферу привязанности к домашней жизни, к старым дорогим сердцу вещам человека, стремящегося к красоте. Для Филиппа столкновение с чуждым внешним миром всегда было горьким разочарованием. Образ дома и формирующие этот образ словосочетания метасемиотически обозначают убежище Филиппа от реальной жизни, а разоренное жилище становится символом крушения всех его надежд в реальном мире. Происходит вторжение и во внутренний мир Филиппа, ведь были уничтожены и его собственные картины.

Таким образом, использование словосочетаний нередко выступает средством эмоционального воздействия на читателя, углубляя языковую и эстетическую ценность романа.

Характер литературных персонажей и идиоматическая фразеология в романе С. Моэма «Острие бритвы»

На последующих страницах на материале романа С. Моэма «Острие бритвы» (Maugham W.S. *The Razor's Edge*. Moscow: Manager, 1998) будут рассмотрены некоторые случаи функционирования идиом, способствующие раскрытию характера героев и отражающие их отношение к другим персонажам и к происходящему. Обратимся к некоторым примерам (шрифтовое выделение наше. – А.А.).

'Well, what did you think of him?' Elliott asked me as we walked away after the Maturins had left us to go back to the office.

'I'm always glad to meet new types. I thought the mutual affection of father and son was rather touching. I don't know that that's so common in England.'

*'He adores that boy. He's a queer mixture. What he said about his clients was quite true. He's got hundreds of old women, retired service men, and ministers whose savings he looks after. I'd have thought they were more trouble than they're worth, but he takes pride in the confidence they have in him. But when he's got some big deal on and he's up against powerful interests there isn't a man who can be harder and more ruthless. There's no mercy in him then. **He wants his pound of flesh** and there's nothing much he'll stop at to get it. Get on the wrong side of him and he'll not only ruin you, but get a big laugh out of doing it.'*

В данном примере описывается характер Генри Мэтьюрина – биржевого магната, отца одного из центральных персонажей романа. С одной стороны, он показан как любящий отец, с другой, когда речь идет о сделках, – как безжалостный человек, который готов, подобно шекспировскому Шейлоку, вырезать у не заплатившего вовремя должника сердце (причитающийся в таком случае по договору «фунт мяса»).

I understood by this that Elliott meant that then they would have no time for the likes of me and I laughed. Elliott gave me a glance in which I discerned a certain hauteur.

'But of course you'll generally find us here about six o'clock and we shall always be glad to see you,' he said graciously, but with the evident intention of putting me, as an author, in my humble place.

But the worm sometimes turns.

'You must try to get in touch with the St Olpherds,' I said. 'I hear they want to dispose of their Constable of Salisbury Cathedral.'

'I'm not buying any pictures just now.'

В данном примере мы становимся свидетелями беседы рассказчика-писателя с Эллиотом Темплтоном – меценатом, гордящимся своими возможностями и поэтому нередко ведущим себя высокомерно, хотя по натуре он человек добродушный. Ирония повествователя отражена обыгрыванием идиомы *tread on a worm and it will turn* 'Самого кроткого человека можно вывести из себя'.

While I asked these questions my mind was busy. I noticed that the cuffs of his trousers were ragged and that there were holes in the elbows of his coat. He looked as destitute as any beachcomber I had ever met in an Eastern port. It was hard in those days to forget the depression and I wondered whether the crash of 'twenty-nine had left him penniless. I didn't much like the thought of that and not being a person to beat about the bush I asked outright:

'Are you down and out?'

'No, I'm all right. What makes you think that?'

'Well, you look as if you could do with a square meal and the things you've got on are only fit for the garbage can.'

'Are they as bad as all that? I never thought about it. As a matter of fact I have been meaning to get myself a few odds and ends, but I never seem able to get down to it.'

I thought he was shy or proud and I didn't see why I should put up with that sort of nonsense.

'Don't be a fool, Larry. I'm not a millionaire, but I'm not poor. If you're short of cash let me lend you a few thousand francs. That won't break me.'

В данном случае описывается встреча писателя-рассказчика и его давнего знакомого Ларри Даррела, отправившегося на поиски истины в дальние страны. Видя, что Ларри испытывает нужду в деньгах, рассказчик задает ему прямой вопрос и предлагает помощь. Характеризуя себя как человека, говорящего без обиняков, рассказчик использует идиому *to beat about the bush* 'говорить не по существу дела'.

I told Larry I had seen Isabel.

'Gray will be glad to get back to America,' he said. 'He's a fish out of water here. He won't be happy till he's at work again. I dare say he'll make a lot of money.'

'If he does it'll be due to you. You not only cured him in body, but in spirit as well. You restored his confidence in himself.'

'I did very little. I merely showed him how to cure himself.'

В приведенном примере Ларри Даррел сравнивает Грея Мэтьюрина с рыбой, вытащенной из воды (идиома *feel like a fish out of water*). Грей в Америке разорился и долгое время жил у дяди своей жены Эллиота Темплтона, что было для него крайне тяжело.

Как показывают проведенные исследования (см. Izotova A. *English Idioms. Usage and Tradition*. Moscow, 2001), оппозиция словарной формы идиомы и ее деформации в рамках речевого портрета персонажа в современной художественной литературе имеет семиотический характер. Воспроизведение идиом не в словарном, а в деформированном виде выступает как неотъемлемый атрибут культурной английской речи, свойственной представителям образованных слоев английского общества. Особый интерес в этом плане представляют речевые портреты двух центральных персонажей – Изабель Брэдли и ее мужа Грея Мэтьюрина.

Для речи Изабель Брэдли – тонкой, изысканной и высокообразованной дамы – характерно отсутствие идиоматических выражений. В тех же редких случаях, когда идиома все же встречается, она всегда подвергается обыгрыванию, ср. следующий пример, в котором описывается визит Ларри Даррелла в дом Изабель Брэдли, с которой он был даже когда-то помолвлен, после многих лет разлуки.

'I'll have a cup of tea,' he said.

'Oh, gosh, you don't want tea,' cried Gray. 'Let's have a bottle of champagne.'

'I'd prefer tea,' smiled Larry.

His composure had on the others the effect he may have intended. They calmed down, but looked at him still with fond eyes. I don't mean to suggest that he responded to their natural exuberance with an ungracious coldness; on the contrary, he was as cordial and charming as one could wish; but I was conscious in his manner of something that I could only describe as remoteness and I wondered what it signified.

'Why didn't you come and see us at once, you horror?' cried Isabel, with a pretence of indignation. 'I've been hanging out of the window for

*the last five days to see you coming and every time **the bell rang my heart leapt to my mouth** and I had all I could do to swallow it again.'*

Говоря о том, с каким нетерпением она ждала визита, она обыгрывает идиому to make someone's heart leap 'заставить чье-то сердце дрогнуть', оживляя лексическое значение компонента идиомы leap.

Грей Мэтьюрин, не получивший, в отличие от его жены, блестящего образования, употребляет идиомы в изобилии, сравни:

*Gray's conversation was composed of clichés. However shop-worn, he uttered them with an obvious conviction that he was the first person to think of them. He never went to bed, but **hit the hay**, where he **slept the sleep of the just**; if it rained, it **rained to beat the band and to the very end**, Paris to him was **Gay Paree**. But he was so kindly, so unselfish, so upright, so reliable, so unassuming that it was impossible not to like him. I had a real affection for him. He was excited now over their approaching departure.*

*'Gosh, it'll be great **to get into harness** again,' he said. 'I'm feeling my oats already.'*

'Is it all settled then?'

*'I haven't **signed on the dotted line** yet, but **it's on ice**. The fella I'm going in with was a room-mate of mine at college, and **he's a good scout**, and **I'm dead sure** he wouldn't **hand me a lemon**. But as soon as we get to New York I'll fly down to Texas **to give the outfit the once-over**, and you bet I'll **keep my eyes peeled** for a **nigger in the woodpile** before I **cough up any of Isabel's dough**.'*

'Gray's a very good businessman, you know,' she said.

*'I wasn't **raised in a barn**,' he smiled.*

Как мы видим, реплики Грея подтверждают слова рассказчика о том, что его речь изобилует избитыми клише, причем произносимыми с таким апломбом, как будто сам он их и изобрел, что создает комический эффект.

Привлеченный материал еще раз подтверждает положение о том, что использование идиом обогащает и делает более самобытной как собственно-авторскую речь, так и речь персонажей, а в некоторых случаях может служить социальным маркером речевого портрета персонажа.

Метасемиотика описания в романе Айрис Мердок «Замок на песке»

Как следует из названия, данная статья посвящена метасемиотическим характеристикам¹ описания конкретного и абстрактного в романе А. Мердок «Замок на песке»².

Необходимо отметить, что читатель нередко обнаруживает подобные примеры в романе, однако языковое мастерство А. Мердок в этом отношении несомненно требует тщательного анализа и комментирования.

Обратимся к примерам.

Mor turned back into the room. He surveyed the group by the lamp. His eyes still full of the night, he felt detached and superior. Miss Carter was sitting with her legs drawn up under her. Her skirt spread in a big arc about her, and the lamplight falling upon the lower half of it made it glow with reds and yellows. She looked, Mor thought, like some small and brilliantly plumaged bird.

В главе второй при знакомстве Билла Мора (преподавателя школы St. Bride) и Рейн Картер (художницы, приехавшей в Англию из Франции для написания портрета Димойта, бывшего директора названной школы) последняя описывается автором как маленькая птичка с великолепным оперением. В словосочетаниях *small bird* и *brilliantly plumaged bird* нет ничего необычного, однако их можно интерпретировать двояко. С одной стороны, Рейн действительно была маленького роста и благодаря одежде и освещению в комнате показалась Мору похожей на птичку с ярким оперением. Но с другой стороны, из последующих глав романа мы узнаем, что Рейн была подобна птице — свободный художник, а ее великолепное оперение — это огромный талант и те черты ее характера (доброта, понимание, глубина чувств), которые покорили сердце Мора. Таким образом, в данном случае можно говорить о метасемиотической окраске рассмотренных словосочетаний.

Nan said simultaneously, 'Don't bother, please. They would have been lovely, but now don't bother.' Mor knew that she was not interested in the

roses. Nan thought on the whole that flowers were rather messy and insanitary things.

В данном отрывке (также глава 2) мы сталкиваемся с непривычной сочетаемостью существительного *flowers*, когда цветы описываются как нечто антисанитарное и грязное, что противоречит стереотипу — представлению о них. Действительно, в английском языке прилагательные *insanitary* и *messy* всегда имеют отрицательный характер, например, *insanitary conditions*, а *messy room/business/divorce*³. Однако автор намеренно сталкивает существительное *flowers* с отрицательными определениями, чтобы раскрыть сущность характера Нэн, жены Б. Мора, женщины холодной, рассудочной, в высшей степени практичной, так как именно она относилась к живым цветам подобным образом. Поэтому в данном контексте цитированная фраза приобретает метасемиотическое звучание.

'What did you make of Miss Carter?' said Nan.

'Not much,' said Mor. 'I found her a bit intimidating. Rather solemn.'

'She takes herself seriously,' said Nan. 'But she's really a little clown. She obviously gets on swimmingly with Demoyte when no one else is there.'

'Maybe,' said Mor, who hadn't thought of that.

В той же второй главе Нэн делится с Мором своими первыми впечатлениями о Рейн Картер и сообщает, что она превосходно ладит с Димойтом. Наречие *swimmingly* ('превосходно, гладко') имеет в современном английском языке положительное значение, однако приобретает отрицательные метасемиотические коннотации, будучи вложенным в уста Нэн. Во фразе Нэн звучит ирония, направленная не только на Рейн, которую она также называет маленьким клоуном, но и на Димойта, неприязненное отношение к которому с ее стороны выявляется из текста романа.

'Ah, but you were by the sea, were you not?' said Evvy.

'Yes,' said Miss Carter, 'but a melancholy sea as I remember it. A tideless sea. I can recall, as a child, seeing pictures in English children's books of boys and girls playing on the sand and making sandcastles — and I tried to play on my sand. But a Mediterranean beach is not a place for playing on. It is dirty and very dry. The tides never wash the sand or

make it firm. When I tried to make a sandcastle, the sand would just run away between my fingers. It was too dry to hold together. And even if I poured sea water over it, the sun would dry it up at once.'

В данном примере (глава 5) Рейн Картер описывает место, где она жила в детстве, юг Франции. При этом используется необычное, непривычное для языкового узуса словосочетание a melancholy sea ('грустное море') для обозначения Средиземного моря. Современные словари дают, например, следующее сочетание прилагательного melancholy: alone and feeling melancholy/melancholy news⁴. Метаэмиотика описания, вложенная в уста Рейн, становится очевидной, так как в действительности она имеет в виду 'море, навевающее грусть'. Дальнейший текст доказывает нам это положение, показывая, что Рейн не могла построить замок на песке, будучи на Средиземном море, а слово a sandcastle употребляется как в прямом смысле, так и как символ крушения надежд в жизни Рейн.

With a roar of grinding tyres and tearing undergrowth and crumbling stones the Riley lurched over madly towards the river. Mor saw it rise above him like a rearing animal. He rolled precipitately back into the grass and came into violent contact with Miss Carter's knees. They both staggered up.

'Are you all right?' she cried.

Mor did not answer. They ran forward to see what had happened to the car.

В данном примере (глава 6) при описании совместной поездки Мора и Рейн за город автор, повествуя о поломке машины Рейн, сравнивает ее со вставшим на дыбы животным (a rearing animal). Здесь мы наблюдаем прием персонификации, так как Мор, несомненно, относится к машине как к живому существу. Его страх за судьбу машины, желание спасти ее естественно связаны с маленькой хозяйкой этого большого дорогого «животного» Riley.

The bell rang again. Mor went out on to the landing.

At the same moment the door of Felicity's room opened and Rain came out. She had already dressed herself. She must have heard the bell before he did. She was carrying her stockings over her arm as she had done on the day of the Riley disaster. He read upon her face the same frozen horror as he felt upon his own. The bell began to ring again and

went on ringing. The whole neighbourhood must be being wakened by the sound. It rang out with violence in the dreary pallid silence of the morning.

При описании наступления утра после ночи, проведенной Рейн в доме Мора (глава 11) автор использует словосочетание *pallid silence of the morning*. Словарь Лонгмана представляет следующие значения прилагательного *pallid*: (of the face, skin) *unusually or unhealthily pale; wan* (e.g. a *pallid complexion*)/(fig.) *She gave a pretty pallid (=dull and lifeless) performance*⁵. Очевидно, что прилагательное *pallid* в данном контексте употребляется в своем переносном значении. Однако здесь можно говорить и о его функционировании на метасемиотическом уровне, так как его использование усиливает контраст между безжизненностью, тишиной наступившего утра и резким, неприятным звуком звонка, пробудившим всю округу и повергшим в страх и тревогу главных героев. Кроме того, словосочетание *dreary pallid silence of the morning* можно интерпретировать и в более широком плане: как чуждый внешний мир, который перестал существовать для Рейн и Мора, а резкий звонок пробуждает их не просто от реального сна, а и от сосредоточенности на их эмоциональных переживаниях.

'I shall come, I think,' said Nan. 'We'd better go on making life as normal as possible — it'll keep us from fretting too much. I even let Evvy persuade me into saying a few words. I just hadn't the strength to say no. He said something very short would do.'

'You'll answer the toast!' said Mor. 'I'm so glad.' But he was not glad, he thought, any more about anything connected with Nan. He felt as if he were talking to someone who was already dead, but who didn't yet know it. He felt such intense sadness at this thought that he would have liked to ask Nan to comfort him in some way, but with the impulse he remembered that this too was impossible. Nan was the one person who could not ever give him ease for the pain that was in him now.

В приведенном выше отрывке (глава 17) Нэн описывается как «человек, который уже умер, но еще не знает об этом». Прилагательное *dead* употребляется в своем прямом значении, но несомненно приобретает метасемиотическую окраску, так как раскрывает эмоциональное состояние Мора и его отношение к жене,

которая перестала для него существовать, а всё, связанное с ней, потеряло для него всякий смысл.

'It's useless, Mor,' said Rain. 'What am I doing in your life? I've often wondered this, you know, only I never told my doubts. You are a growing tree. I am only a bird. You cannot break your roots and fly away with me. Where could we go where you wouldn't always be wanting the deep things that belong to you, your children, and this work which you know is your work? I know how I would feel if I were prevented from painting. I should die if I were prevented from painting. I should die.'

В главе 19 Рейн Картер сравнивает Мора с растущим деревом, себя же она рассматривает как птицу. Оба определения являются метасемиотически насыщенными, в дальнейшем тексте Рейн говорит о том, что Мор не может оторваться от своих корней и улететь с ней. В данном контексте образ дерева символизирует дом, нечто незыблемое, пущенные корни — связь Мора с семьей и работой. Как уже упоминалось в начале статьи, образ птицы связан со свободой художника. Это динамика, постоянное движение, видение мира через призму своего творчества и воображения. Противопоставление определений 'дерева' и 'птицы' свидетельствует о невозможности Рейн и Мора быть вместе.

'You would be happy with me for a short while,' said Rain, 'but then what would happen? It's all dry sand running through the fingers. I can wander about the world and wherever I go I can paint. If we were together my work would continue. But what about yours? Would it in the end satisfy you just to be with me? Would you be able to write and to go on writing? If you had really wanted to write as much as I want to paint you would have written by now, you would have found the time somehow, nothing would have stopped you.'

В данном примере (также глава 19) Рейн рассуждает о возможной несовместимости двух творческих работ: ее как художника и писательского труда Мора. При этом Рейн сравнивает эту ситуацию с «сухим песком, рассыпающимся в руках». Словосочетание *dry sand* метасемиотически обозначает крушение надежд Рейн на будущее с Мором, ее несбывшуюся мечту быть вместе с ним, «построить их собственный замок».

Как мы видим, описание может быть метасемиотическим по своей сущности, а также может приобретать метасемиотические коннотации в контексте в зависимости от интенции автора.

Примечания

1. **Метасемиотика.** Отрасль семантики, изучающая такое использование знака, при котором содержание и выражение становится (в целом, совокупно) либо содержанием для нового (мета)выражения, либо выражением для нового (мета)содержания, см. *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1966. С. 230.
2. *Murdoch I.* The Sandcastle. Penguin Books.
3. Longman Dictionary of Contemporary English. М., 1992.
4. Ibid.
5. Ibid.

Мотив судьбы в романе А. Мердок «Сон Бруно»

На последующих страницах на материале романа А. Мердок «Сон Бруно» будут рассмотрены некоторые случаи содержательного характера, связанные с понятием судьбы, а также языковые средства выражения этого понятия. Обратимся к примерам.

She explained afterwards to Miles how she had seen him several times in the shop looking self-absorbed and melancholy and had had a fantasy that everything would happen even as it did happen: that he would turn out to live alone, that he had had a great sorrow, that he shunned society, that he had no dealings with women. For Diana it was, in some extraordinary way, the perfect working out of a dream. She had been searching for Miles. She recognized him. at once. It was her sense of destiny which carried them both along.

Речь идет о начале романа, где описывается предыстория знакомства Майлза Гринслива и его жены Дианы. Майлз пережил трагедию, потеряв свою первую любимую жену Парвати в авиакатастрофе и был опустошенным человеком. Диана же искала такого человека, как Майлз, потерявшего слишком многое, стремящегося к уединению, и сразу же узнала его. Мотив судьбы присутствует в данном примере и выражается наличием словосочетания *her sense of destiny* ('ее ощущение судьбы / неизбежности'). С точки зрения Дианы, ее встреча с Майлзом была предопределена. Заключает данный отрывок метафорическое сравнение *She was a moth that wanted to be burnt by a cold cold flame* ('Она была мотыльком, который хотел обжечься об очень холодный огонь').

В языковом плане существительное *flame* усиливается повторением прилагательного *cold*, выступающего как определение к нему. А дальнейший текст романа раскрывает это сравнение и показывает читателю тепло души Дианы, способность отдавать мужу всю свою любовь, в то время как он внутренне остается холодным по отношению к ней, будучи не в силах забыть свою первую жену.

'Why did you come here to be so unkind to an old man? You never loved me, you always sided with your mother, you never came near me,

you were never affectionate and forgiving like other children, you were cold to me, and you still hate me now and you wish me dead, dead and gone, like all those things you said didn't exist any more. All right, I'll soon be dead and you can forget me and bury me and tidy me away for ever. You can't take the trouble even now to try to see what I'm really like. You just think that I'm dying and I smell of death and I've lost my mind and I'm just a heap of stinking rotting flesh that you can't bring yourself to touch, but I've still got enough spirit left to curse you—'

'Father, please—'

'Get out, get out, get out!' Bruno's quivering hand fumbled with a glass of water which stood on the bedside table. He made as if to hurl it, but he had not the force to lift the glass and the water spilled darkly down the side of the counterpane and the glass crashed into pieces on the floor. 'A ah – Danby! Danby!'

Miles backed away, stumbled through the door, blundered across the dark landing and began to run down the stairs. At the bottom he cannoned into Danby. For a moment Danby seized hold of his wrist. 'You've upset him, damn you! I told you not to!'

Miles wrenched himself away, and as he got out of the front door he could hear the voice above him screaming now. 'And you shan't have the stamps! You shan't have the stamps!' He began to run away down the street in the rain. He ought never to have gone. It was like a doom, it was more terrible than he could have imagined. He was back in that awful world of stupidity and violence and muddle. He was utterly utterly defiled.

В данном примере показана сцена встречи Майлза со своим больным умирающим отцом Бруно, с которым он не виделся много лет после их ссоры. Бруно ищет примирения с сыном и даже подумывает оставить ему свою ценную коллекцию марок. Майлз также хочет наладить отношения с отцом, он писал отцу письма, оставшиеся без ответа. Однако тяжелый характер Бруно и его претензии к сыну приводят к еще большему конфликту между ними. Последний параграф данного отрывка демонстрирует читателю мотив предопределенности происходящего: *It was like a doom, it was more terrible than he could have imagined. He was back in that awful world of stupidity and violence and muddle.* ('Это было как рок, это было еще более ужасно, чем он мог себе представить. Он опять вернулся в тот ужасный мир глупости, жестокости и путаницы'). В

первом предложении мотив судьбы эксплицитно подчеркивается употреблением существительного *doom* 'рок/судьба'. Принимая во внимание более широкий контекст романа, второе предложение можно интерпретировать двояко. С одной стороны, это реакция Майлза на сложившуюся ситуацию, с другой – столкновение с чуждым внешним миром, которое часто было болезненным для Майлза и от которого он уходил, погружившись в собственную поэзию.

Danby's relationship with Gwen had seemed to him, even at the time, something that was not quite himself, but more like a visitation from outside. He had perfectly understood Miles's looks of incomprehension and amazement. Such a conjunction was so improbable. Gwen was not his type and he was not hers. Gwen had had a kind of authority over him which seemed more an attribute of her sheer alienness than the result of any rational effect of persuasion. Perhaps it had simply been the authority of a terrifying degree of love. And in retrospect Danby saw his marriage as a pure celebration of the god of love, something almost arbitrary and yet entirely necessary, invented and conducted at the whim of that deity without the help of any mundane basis in nature. Of course Danby, though he had never opened a textbook of psychology in his life, knew that the working of nature is very often hidden and that what had so powerfully brought him and Gwen together could well be, after all, something natural, but he did not want to know. He preferred to believe in the action of the god in his life, an action which he took to be entirely sui generis and unique.

В данном отрывке автор описывает взаимоотношения сестры Майлза Гвен и ее мужа Дэнби Одеяла. Гвен в тексте романа присутствует в воспоминаниях Дэнби и других персонажей, она погибает, спасая жизнь тонущего ребенка. Гвен была удивительной – доброй, талантливой, возвышенной, и Дэнби не может забыть ее. В данном случае интересными представляются следующие фразы: *like a visitation from outside* ('как испытание, посланное свыше'); *invented and conducted at the whim of that deity without the help of any mundane basis in nature* ('нечто созданное по причудливому желанию божества без помощи земной основы'); *He preferred to believe in the action of the god in his life* ('он предпочитал верить в божественное вмешательство в свою жизнь'). Эти фразы создают атмосферу

неземного божественного соединения судеб Гвен и Дэнби как неповторимого союза, по мнению последнего.

My dear Lisa,

I am sorry to have behaved so badly in Brompton Cemetery and perhaps startled you. I am not much good at writing letters but I must write this one. I want you to know it's serious. Not that I have any hope anyway, why should I have? But it's not a light thing. You may find this incomprehensible. I've only seen you a few times. But oh God Lisa, please believe it's serious, it's terrible. I do love you and I do want to see you and get to know you and I ask you please to consider this as a serious possibility. I will behave very well and do anything you want. Don't just blankly say there's no point. How do you know there's no point until you try? I know I'm nothing compared with you. but I love you terribly and one is not mistaken about something like this. I have only loved like this once before. It is quite different from ordinary trifling affections and just wanting to get into bed with people. I feel a sense of destiny here. You must listen to me, Lisa. That you may think badly of me (for instance because of what you saw that first time) and think I am a frivolous person somehow doesn't matter. I am a frivolous person, but not about you, and if you attended to me at all you might be able to forgive me and you have already changed me. Don't regard all this as drunken babbling or something. It is the heart speaking and one knows when that is happening. Please recognize and I dare to say respect the fact that I love you, and see me again, Lisa. You have got to. There is no way round this. I will write again and suggest a meeting. Please think of me seriously. I love you, Lisa, and everything else is utterly blotted out.

Your slave Danby

Письмо Дэнби, написанное сестре Дианы Лизе, содержит уже приводившееся в первом примере словосочетание *a sense of destiny* в предложении *I feel a sense of destiny here* ('Здесь я ощущаю перст судьбы'). Дэнби влюбился в Лизу, так как она во многих отношениях напоминала ему Гвен. Следует отметить, что в данном отрывке используются также эмфатические конструкции с глаголом *do* – *I do love you and I do want to see you* ('Я очень люблю Вас и очень хочу Вас видеть') – для усиления эффекта признания Дэнби.

Also in some vague yet evident way Lisa did need looking after. Diana used to generalize about her sister. 'She has somehow missed the bus of

life.' 'She is like someone who breaks his bones if he falls over.' 'She has lost the instinct for happiness.' 'She is a bird with a broken wing.' Lisa was graver, gaunter, darker than Diana and was usually taken to be the elder sister.

Her appalled and frightened imagination could not now inhabit the alternative. Once the dreadful fear of Miles's flight had become less it began to seem to her a far worse and a far more difficult thing to accept their sacrifice. It would have been better to be their victim. That at least would have justified and made endurable the extreme jealousy and resentment which she could not stop feeling, and which she felt undiminished and intensified as she now saw Miles frantic-eyed at Kempsford Gardens, pacing and shuddering inside the walls of the house like a creature in a cage. For her too the house, the garden, had become utterly changed, a prison, a desolation. He could not expect her to be grateful, even though he had in a sense behaved impeccably. That impeccable behaviour tormented her almost more than anything. The situation somehow demanded her gratitude in a way which humiliated her utterly. How had they spoken of her? She had tried not to watch them. They could have spent the days together outside the house while she, at home, sat waiting for their judgment upon her — 'You can't leave poor Diana.' 'Poor Diana would break her heart.' 'After all, she is your wife, Miles. She has nothing but you.' 'She is not strong, Lisa, and independent as you are.' How strangely she and Lisa had now changed places. Now it was Diana who was the bird with the broken wing who would ever after be trailing her feathers in the dust.

В первом контексте описывается отношение Дианы к ее сестре Лизе как к человеку одинокому, несчастному, не приспособленному к жизни. Особый интерес для нашего анализа представляет фраза *She is a bird with a broken wing* ('Она птица со сломанным крылом'). Этот образ, как известно, используется для характеристики сломленного человека.

Во втором отрывке автор описывает состояние Дианы после того, как она узнала, что Майлз полюбил Лизу. Ее собственный дом становится для нее похожим на тюрьму, а безупречное поведение мужа, который остался с ней, мучает и унижает ее. Диана и Лиза теперь поменялись местами: *How strangely she and Lisa had now changed places*. Как мы видим, заключает данный отрывок та же

фраза, что и в предыдущем контексте – *the bird with the broken wing*. Но теперь она встречается в усилительной конструкции *Now it was Diana who was the bird with the broken wing* ('Теперь именно Диана стала птицей со сломанным крылом'). Кроме того, оживляется номинативное значение слова *bird*, что подчеркивается употреблением таких тематически связанных с ним слов, как *to trail* ('тащить, волочить'), *feathers* ('перья'), *the dust* ('пыль') для характеристики раненой женщины, которая и в будущем не сможет оправиться от потрясения.

Miles started writing poetry. He wrote easily. Huge chunks, great complicated pieces, arrived complete. Images fluttered about him, practically blinding him with their multiplicity. There is a grace of certainty about being in love. There is a grace of certainty in art, but it is very rare. Miles felt it now as he heard in poetry for the first time his own voice speaking and not that of another. And he knew that the moment had come at last when he could with humility call himself a poet. He had waited long enough and he had tried to wait faithfully. Yet it seemed to him now that he had simply not known how to wait, and that his attempts to prepare himself for the great service into which he was now entered had all been mistaken ones. He had strained and pulled and scratched fretfully at the surfaces of life, while the great other watched and smiled. What had availed him now, what had bundled him through the barrier into the real world, this Miles knew too, but now that his life's work had begun he averted his gaze. And more deeply and calmly he knew that when the frenzy left him —for it could not last for ever — he would be left with all the tools of his trade.

В данном примере речь идет о любимом занятии Майлза, о смысле его жизни – написании стихов. Из предыдущего контекста романа читатель узнает, что Майлзу не всегда удавалось поэтически отобразить то, к чему он стремился и что он страдал от этого. В приведенном выше отрывке мотив судьбы присутствует имплицитно, показывая, что когда Майлз остался с Дианой, ему была дана свыше возможность стать настоящим поэтом и в этом его истинное предназначение: *He wrote easily* ('Он писал с легкостью'), *he heard in poetry for the first time his own voice speaking* ('впервые он слышал в поэзии свой собственный голос'), *the moment had come at*

last when he could with humility call himself a poet (‘наконец пришел момент, когда он скромно мог называть себя поэтом’).

She tried to think about herself but there seemed to be nothing there. Things can't matter very much, she thought, because one isn't anything. Yet one loves people, this matters. Perhaps this great pain was just her profitless love for Bruno. One isn't anything, and yet one loves people. How could that be? Her resentment against Miles, against Lisa, against Danby had utterly gone away. They will flourish and you will watch them kindly as if you were watching children. Who had said that to her? Perhaps no one had said it except some spirit in her own thoughts. Relax. Let them walk on you. Love them. Let love like a huge vault open out overhead. The helplessness of human stuff in the grip of death was something which Diana felt now in her own body. She lived the reality of death and felt herself made nothing by it and denuded of desire. Yet love still existed and it was the only thing that existed.

Заключает роман отрывок, в котором описываются чувства и мысли Дианы по отношению к близким людям перед лицом смерти другого человека – умирающего Бруно, к которому она часто приходила и к которому сильно привязалась. Судьба послала Диане серьезное испытание, и она выдержала его, простив всех окружающих, полюбив их как детей и тем самым очистив свою душу: *Yet love still existed and it was the only thing that existed* (‘Существовала только любовь, и только она была реальностью’).

Данные примеры во многом отражают философские воззрения автора, ее понимание судьбы как высшей силы, влияющей на жизненный путь, взгляды и поступки ее героев.

Метасемиотическое звучание как часть авторского замысла в романе А. Мердок «Ученик философа»

В романе Айрис Мердок «Ученик философа» (The philosopher's pupil) читатель нередко сталкивается с метасемиотическим звучанием фраз и высказываний как в речи автора, так и в речи персонажей. Целью данной статьи является рассмотрение подобных случаев.

Обратимся к примерам:

'<...> I think Stella should have a quiet time to think it over. She's still in a state of shock, she's sort of prostrate.'

'Stella prostrate? Never!' Brian admired Stella.

'Do you know, George hasn't been to see her since the first day?'

'George is demonic, like Alex,' said Brian. 'He would feel it stylish not to turn up, then it would seem inevitable.'

'You keep saying he's a dull dog.'

'Yes, he's commonplace, a thoroughly vulgar fellow, like Iago.'

'Like — really! But Alex isn't demonic, she's become much quieter, a sort of recluse, I feel quite worried about her.'

Осуждая главного героя романа Джорджа Маккаффри в беседе со своей женой, его брат Брайан Маккаффри сравнивает поведение Джорджа с поведением Яго, известным персонажем трагедии Шекспира «Отелло». Использование этой аллюзии метасемиотически показывает неприязненные отношения между братьями, что доказывает дальнейший текст романа.

Brian was often irritable, sometimes angry, and (but this more rarely) if he was very displeased he withdrew himself from Gabriel. This sulky withdrawal, the result simply of his own ill-temper, he felt as a black iron pain, an experience of hell, yet he could not inhibit this form of violence. He did not display anger to Adam, but felt in his relation to his son a terrible vague inadequacy, a sheer awkward embarrassed clumsiness which distorted communication. Sometimes it seemed to him that Adam understood this and came to him with deliberate olive branches, little touching reassuring gestures of affection, which Brian found himself accepting gracelessly as if he were being condescended to.

В данном случае используется известное идиоматическое выражение «olive branch» (оливковая ветвь как символ мира). Из контекста романа читатель узнает, что чувствительный и ранимый сын Брайана Адам, имея доверительные отношения с матерью, не мог найти общий язык с отцом. Здесь словосочетание «olive branch» употребляется во множественном числе и определяется прилагательным «deliberate» (преднамеренный), что показывает неоднократные обдуманные попытки мальчика сблизиться с отцом.

Gabriel liked to be fully occupied. She enjoyed housework. She had enjoyed preparing and arranging Stella's room and putting in daffodils.

Stella, lying on the sofa and looking at the way her upturned feet made a bump in the chequered rug, felt altogether alienated from her customary reality, or was perhaps realizing that she had not, and for some time now had not had, any customary reality. She looked past Brian at the tiny garden, the overlapping slats of the fence, some horrible yellow daffodils jerking about in the wind. She very much wanted to cry. She lifted up her head and hardened her eyes and wondered what on earth she, she, was doing in this place among these people.

В связанных контекстах описывается восприятие цветов Габриэль, женой Брайана и Стеллой, женой Джорджа, которую он оставил. Габриэль любит природу, свой дом, и для неё огромным удовольствием является приготовление комнаты для Стеллы и украшение её нарциссами. Стелла же, временно остановившись в доме родственников, совсем по-иному воспринимает цветы: ей желтые нарциссы, развевающиеся на ветру, кажутся ужасными, что метасемиотически показывает её опустошенность после разрыва с мужем.

Father Bernard looked at Stella with his gentle inquisitive light brown eyes and stroked back his fine girlish dark locks. He understood her attitude to him perfectly. His visit, motivated by curiosity, was at least partly pastoral as well. He did not think it impossible that he might somehow at some time be of assistance to this interesting woman. He did not mind running the risk of seeming an intrusive fool. In his view, people in such matters erred more by not trying than by trying too much.

He said in answer to Stella's remark, 'I know,' and 'I just came by to look at you, and to be looked at, like in the hospital. I too exist. A cat may look at a queen.'

Священник отец Бернард напоминает Стелле о своём скромном существовании, обыгрывая идиому «a cat may look at a king» (смотреть ни на кого не возбраняется; и простые люди имеют свои права в присутствии высокопоставленных лиц). При этом компонент идиомы «king» заменяется на тематически близкий элемент «queen», что демонстрирует величие и царственную красоту героини.

*John Robert had lived for so many years in the foggy space of his own thoughts, never pausing, never resting, the prey of incessant anxiety, carrying innumerable abstract interconnections inside his bursting head. He could **feel** the billion electric circuits of his frenzied brain, and how his mind strained and slipped like a poor overloaded horse. And was he **now** to work as he had never worked before? Sometimes he seemed to traverse vast heavens, sometimes to be enclosed in an iron ring, tied to one place, rooted in one spot.*

Повествуя о работе философа Джона Роберта Розанова, автор сравнивает его ум с несчастной перегруженной лошастью («a poor overloaded horse»). Действительно, читатель узнаёт, что Джон Роберт не давал отдыха уму над своими научными исследованиями, часто не обращая внимания на окружающий мир или раздражаясь на мешающих ему заниматься людей.

'You ruined my life, you know. Do you know? If you hadn't discouraged me just at that crucial moment I might have made something of my life. I never recovered from your high standards. So you owe me something!'

'I owe you nothing,' said John Robert, but he said it without animosity, indeed without animation.

'Kant cared about his pupils. Not like Schlick. Kant looked after his pupils years later -'

'You know nothing about Schlick.'

'You destroyed my belief in good and evil, you were Mephistopheles to my Faust.'

'You flatter yourself.'

Беседуя с Джоном Робертом Розановым, своим бывшим учителем философии, Джордж Маккаффри говорит о разрушении веры в добро и зло, о том, что учитель был Мефистофелем для его Фауста, используя известную аллюзию на «Фауст» Гёте. Из более широкого контекста романа читатель узнаёт, что во многом течение жизни Джорджа было нарушено из-за его учителя, который настоятельно советовал ему не заниматься философией, подчёркивая, что у него нет способностей к этой науке.

Soon she would be eighteen. She felt unready for this or indeed any other future. Had she a future? Or was the problem rather that she had nothing else, an excess of future, white and unmarked and blank? Her future. Could she own such a thing? One of the teachers talked about a crisis of identity. Hattie had no identity and nothing as creative as a crisis. She thought, I am nothing. I am a floating seed which a bird will soon eat.

В данном примере внучка Джона Роберта Розанова Хетти Мейнелл сравнивает себя с зерном, которое вскоре склюёт птица. Этот метафорический образ показывает неуверенность хрупкой девушки, сироты, почти не видевшей деда, в своих силах и будущем (хотя и финансово обеспеченном Джоном Робертом).

In the Quaker Meeting House a profound silence reigned. Gabriel McCaffrey loved that silence, whose healing waves lapped in a slow solemn rhythm against her scratched and smarting soul. The sun was shining through wind-handled trees outside, making a shifting decoration of yellow spear-heads upon the white wall. The room was otherwise bare of adornment, a big handsome high-ceilinged eighteenth-century room, with tall round-headed windows.

Царившая в доме тишина описывается в восприятии Габриэль Маккаффри как поток. Целебные волны безмолвия окутывают торжественным ритмом её истерзанную душу. Это метасемиотическое описание существенно, так как показывает любовь героини к уединению, её тонкую ранимую душу.

John Robert was never sure later on exactly when he had begun to notice Hattie; perhaps not until she was about eight or nine, and her mother, whom she had been so drearily 'part of', was already dead. She was a solemn child, aloof and shy, but, unlike Amy, not patently

intimidated. She had Whit's Icelandic mother's stone-blue eyes and silver-gilt hair. But in the totality of her face and tenure she resembled Linda. John Robert's heart had long ago been walled up and frozen; or rather his heart had become an intellectual organ and it was as such that it could beat strongly and warmly.

В данном случае показано отношение Джона Роберта Розанова к своей внучке Хетти: сердце философа, по метафорическому определению, давно было замуровано и застыло или, скорее, оно стало органом интеллекта, но всё же при воспоминании о девушке начинало взволнованно биться и оттаивало.

Of course Tom had, even in the company of the agreeable Anthea, very odd secret thoughts in his head. In fact he was worrying and annoying himself into a frenzy. He thought he could actually see lines appearing on his forehead. The ridiculous misbegotten interview with Hattie had left a painful throbbing scar upon Tom's soul. Tom was accustomed to an unscarred soul; an aspect of his cheerful temperament was indeed a calm modest sunny little self-satisfaction of which he allowed himself to be aware as harmless.

В данном контексте описываются переживания Тома Маккаффри по поводу его неудачной встречи с Хетти Мейнелл. Эта встреча оставила болезненный волнующий отпечаток, след в душе поэта и начинающего писателя. Словосочетание «a painful throbbing scar» безусловно является метасемиотически насыщенным, так как далее в тексте идёт уточнение, что Том привык иметь душу без рубцов или шрамов («an unscarred soul») из-за своего жизнерадостного характера.

*'And if George were cured, "exhausted" as you said, if he were weak and pale like a grub in an apple, docile, would he still **interest** you? Don't you rather **like** the waiting?'*

'Sometimes I feel as if George were a fish I'd hooked... on a long long line ... and I let him run ... and run ... and run ... What a terrible image.'

Образ Джорджа Маккаффри как рыбы, болтающейся на удочке, в речи его жены Стеллы функционирует на метасемиотическом уровне и показывает властный и сильный характер Стеллы, способной управлять мужем.

*'Nothing happened between me and Mrs Sedleigh,' said Tom. ' **You know that.** You're confusing everything, because you want to cover up your own beastly crimes.'*

'I don't know what you did with Rozanov's little girl,' said George, 'but it certainly looks as if you behaved like a cad and she behaved like a -'

'Stop,' said Tom.

'You can't now claim to be a defender of her honour. Isn't it strange? It seems that Tom can do anything and still be Sir Galahad, and any ordinary mistake of mine is labelled a crime. You heard him just now talking about my crimes.'

Джордж Маккафри сравнивает своего брата Тома с сэром Галахадом, рыцарем круглого стола короля Артура. Эта аллюзия является символом благородства. Джордж сообщает о том, что всё, что бы ни сделал Том, воспринимается семьёй как благородное поведение, в то время как любая ошибка Джорджа рассматривается как преступление.

Таким образом, метасемиотическое функционирование описаний автора и высказываний персонажей придают роману более утончённый философский характер.

Отвлеченные существительные с суффиксом -ness в романе Аниты Брукнер «Взгляни на меня»

На последующих страницах на материале романа А. Брукнер «Взгляни на меня» (Brookner A. Look at Me. Penguin Books, 1993) будут рассмотрены некоторые случаи функционирования отвлеченных существительных с суффиксом -ness. Как показывают исследования, «существительные на -ness, по сравнению со словами общелитературного языка, образованными от одной и той же основы прилагательного с помощью других словообразовательных средств, отличаются более ярко выраженными экспрессивно-эмоционально оценочными значениями (Лебина Н.Д. Онтология отвлеченных существительных с суффиксом -ness в современном английском языке: Автореф. ... канд. филол. н. М., 1990).

There is absolutely no need for me ever again to pretend that everything is all right. It is not, nor was it ever. It was unendurable, and I trained myself to endure it. The sad and patient virtues that seem to be enshrined in the very fabric, the very furnishings of this flat – the flightiness of its details battling unsuccessfully against the gravity of its overall demeanour – none of this has any further part to play in my existence. The blamelessness that flourished within these walls left us all deficient in vices with which to withstand the world, deficient in the sort of knowledge that protects and patronizes one's ventures.

I could of course see that she might be attracted to James, but I dismissed the possibility of this becoming a serious problem. Alix was, as she constantly told us, totally fulfilled in her marriage, and in any case I did not see how she could expect me to defer to her on this point. It was also probable that she was attracted by James's innocence, by the piquancy of a masculinity that had not been squandered. But I, who knew the depths of that innocence, and also its strength when it was shared, doubted her ability to break a bond which in fact she could not understand. It was her genuine bewilderment at our blamelessness that caused her to ask so many questions. And when deprived of answers, she had decided, quite logically, to resort to closer methods of observation. Yet I knew that our simplicity would always escape her. I knew that

James and I had recognized this quality in each other, that it was our common knowledge, and that, so long as it remained so, we were safe.

В этих примерах употребляется отвлеченное существительное blamelessness ‘безупречность’, образованное от прилагательного blameless ‘безупречный’.

В первом примере описывается отношение главной героини романа Френсис Хинтон к старой квартире, в которой она живет всю свою жизнь. При это образ дома связывает героиню с ее прошлым (здесь жили ее родители), а также символизирует ее нынешнюю жизнь, с которой героиня больше не хочет мириться. Существительное blamelessness усиливает эффект противопоставления внутреннего мира Френсис, человека образованного и утонченного, и мира внешнего, сталкиваться с которым Френсис порой бывает очень тяжело.

Во втором контексте то же существительное используется для того, чтобы показать отношение подруги главной героини Аликс Фрезер к дружбе Френсис и Джеймса Энстей. Аликс – светская львица, но неглубокий человек, она не способна понять ‘безупречность’, чистоту отношений Френсис и Джеймса и поэтому задает слишком много вопросов, вмешиваясь в чужую жизнь.

В двух последующих примерах употребляется существительное clear-sightedness, образованное от прилагательного clear-sighted ‘проницательный, дальновидный’.

I set out for Miss Morpeth's flat on that Sunday afternoon in a mixed mood of deep exasperation and unpleasant clear-sightedness. The exasperation was merely the ultimate manifestation of my feeling for, or rather against, Miss Morpeth, and the perpetuation of this ridiculous duty for which I had not volunteered. As one sometimes tries harder with people whom one heartily dislikes, if only in order to hide that dislike from the other person and from oneself, I tried exceptionally hard with Miss Morpeth. I sacrificed one Sunday afternoon a month to her, and I answered the same questions every time I saw her.

The unpleasant clear-sightedness of which I spoke came from my determination to make Miss Morpeth – and indeed everyone else – pay for the penalties they exacted from me. If Miss Morpeth was going to bore

me stiff, then Miss Morpeth was going to be used as material. I would write Miss Morpeth into my system of things: she would become a 'character', and in due course I would, by virtue of this very process, gain the upper hand.

Оба контекста в романе следуют один за другим и тесно взаимосвязаны. Они показывают отношение Френсис Хинтон к ее визитам к мисс Морпет – немолодой даме, с которой когда-то они вместе работали. Интересным представляется неожиданное сочетание существительного *clear-sightedness* с прилагательным *unpleasant* ‘неприятный’, противоречащее, согласно словарям, узусу. Под воздействием контекста данное существительное приобретает адгерентные пейоративные коннотации, ведь подобные визиты не доставляют Френсис никакой радости, рутинность этих встреч тяготит героиню.

So as I stood in the slightly dingy beige and green hallway of Miss Morpeth's block of flats I performed some sort of surgery on myself and eliminated all feelings save those of mockery and judgment. I registered somewhere, but far away in my mind, that this was a terrible and decisive moment, and that I might never again recover my wholeness. But that wholeness now seemed to me so damaged that it was simply a question of safety, of survival, to protect the ruins, much as certain areas of faulty pavement are cordoned off while workmen heat and melt tar for resurfacing. If I could not ordain what went on below the surface, I would see that what was presented to the public gaze was unmarked. I seemed to have to go through this whole cycle of despair and resolution on an average of once every five minutes, and as I fished Miss Morpeth's Christmas present – an expensive silk scarf - out of my bag, I had to will the weakness away yet again. But by the time I rang the bell I was on the look-out once more, and I was prepared to be deadly.

В данном случае речь опять идет о визите Френсис к мисс Морпет, но в центре внимания автора оказывается эмоциональное состояние главной героини, которая не может обрести душевное равновесие после размолвки с Джеймсом. При этом автор использует окказиональное существительное *wholeness*, образованное от прилагательного *whole* ‘целый, невредимый’.

Данное существительное не регистрируется многими словарями (его нет, например, в репринтно переизданном в Дели в 1988 году словаре New Webster's Dictionary, содержащем 158 000 словарных статей). Рассматриваемое существительное безусловно приобретает эмоционально-экспрессивную окраску, так как последующий текст сообщает читателю о том, что для героини было очень важным сохранить хотя бы осколки этой цельности, чтобы выжить (it was simply a question of safety, of survival to protect the ruins).

And all I had found was that I was more incapacitated by the spectacle of normal happiness, no, not even that, of normal satisfaction, than by that of loss, of despair, and of acceptance. For there is something repellent in the spectacle of another's naked misery; it does not encourage friendship. One runs away from it.

And yet there is a special loneliness that comes from contemplating the opposite, particularly when it is so carelessly displayed to one. I walked across the park in the darkness, frightened less of the emptiness around me than of the emptiness within.

В данном примере показана сцена возвращения Френсис домой после того, как она узнала о прекращении ее с Джеймсом отношений. При описании ее душевного состояния используется существительное *emptiness* 'пустота'. Противопоставление сочетаний *emptiness around* и *emptiness within*, пустоты внешней и пустоты внутренней, приобретает метасемиотическое звучание, а душевной опустошенности героиня боится больше внешней пустоты, так как она вновь становится одинокой в эмоциональном плане.

Of course, my status would be changed. I would be humbler, more subordinate. That was the price to be paid. And I would pay it. But if, at the same time, I were to make notes for a satirical novel... ? If they were to meet their fate at my hands, and all unknowing, would this not be a very logical development? The idea excited me and put an end to my musings. Already I could feel that chemical sharpness beginning to take command, and I switched off that inward eye, which is called, erroneously, in my opinion, the bliss of solitude, and switched on the outer one, focusing once again on the white wardrobes with sliding

doors, the edges of which were picked out in gold, the oyster satin curtains, the fluffy white bedside rugs, the pink quartz elephant bookends, the pink opaline bowl of pot pourri on the dressing table, the silver-backed brushes, and the small cut-glass tray with its pink velvet pin cushion and ivory-handled manicure set.

В данном отрывке, взятом с последних страниц романа, описывается решение Френсис, обладавшей литературным дарованием, написать сатирический роман. При этом употребляется сочетание *chemical sharpness* 'химическая точность', которая начинает брать верх в ее сознании и которая поможет ей точно изобразить персонажей в своем будущем произведении. Попутно отметим интересное обыгрывание цитаты известного стихотворения, буквально звучащей: *For oft, when on my couch I lie / In vacant or in pensive mood, / They flash upon that inward eye / Which is the bliss of solitude...* (Wordsworth W. *The Daffodils*). Героиня пытается переключиться со своего внутреннего состояния страдания и одиночества на творческую деятельность.

Таким образом, использование отвлеченных существительных с суффиксом *-ness* в романе, приобретающих нередко метасемиотические характеристики, вносит свой вклад в раскрытие эстетического замысла автора.

Аллюзивность художественного текста Аниты Брукнер

По убеждению известного американского литературоведа и основателя фонда Core Knowledge Foundation (см. <http://www.coreknowledge.org/>) профессора Эрика Дональда Хирша, «культурная грамотность, в отличие от профессиональной компетенции, включает в себя те знания, которые, как предполагается, известны всем. <...> На этих общих знаниях основывается весь наш общественный дискурс. Эти общие знания позволяют нам осмысленно читать газеты, слушать новости, общаться с коллегами и начальниками и даже позволяют нам рассказывать друг другу анекдоты» [14, с. x-xi]. Поэтому полноценное освоение чужого языка немыслимо без знакомства с чужой культурой. Профессор О.С. Ахманова, много лет возглавлявшая кафедру английского языкознания филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, вела в 70–80 годы прошлого столетия специальный семинар для молодых преподавателей, посвященный обыгрыванию известных цитат, см. [9, с. 196-197]. По инициативе профессора О.С. Ахмановой её младшие коллеги И.В. Гюббенет и Л.В. Болдырева подготовили и издали специальный словарь английских литературных цитат [2], активно используемый в учебном процессе, см. [1]. О важности преодоления, помимо барьера собственно языкового, также и «культурного барьера» не устаёт напоминать основатель факультета иностранных языков и регионоведения МГУ профессор А.Г. Тер-Минасова, ср. [11, с. 49].

Аллюзивность настолько широко распространена в англоязычной лингвокультуре, что мы обнаруживаем её примеры даже в американских вестернах – произведениях, рассчитанных отнюдь не на высокообразованных интеллектуалов. Например, в самом начале классического вестерна 1939 года «Дилижанс» алкоголик Бун указывает на домохозяйку, которая только что вышвырнула на улицу его пожитки, и декламирует с чувством: «Is this the face that wrecked a thousand ships...». Фильм очевидным образом снят в расчете на людей, которые не только опознают цитату из пьесы XVI века «Доктор Фауст» Кристофера Марло, но и оценят ее

обыгрывание, ср. исходный стих: «Was this the face that launched a thousand ships...» [3, с. 13].

Действительно, у английских и американских авторов очень часто речь идет не просто об отсылке к известному культурному феномену, но и об обыгрывании соответствующей узнаваемой единицы, что характерно как для англоязычной прессы [5], так и для англоязычной художественной литературы [7].

Аллюзии играют важную роль в произведениях В. Вульф [4], С. Моэма [6], Дж. Фаулза [10], П. Акройда и Дж. Барнса [13].

Не исключением стал и роман Аниты Брукнер «Мезальянс». Так, в связи с образом главной героини романа Бланш Вернон мы встречаемся в многочисленными аллюзиями, отсылающими нас к романтической живописи, к библейским текстам, к античной мифологии и философии. При этом во внутренних монологах героини и в её репликах они функционируют неодинаково. В первом случае речь идет о «серьезном» употреблении аллюзий, ср.:

The sun is God, said the painter Turner. In the uncertain light of these uncertain days, her thoughts turned to images of an illusory but brilliant heat, the sky turned to whiteness, the air dry and filled with scent, the whine of a passing vehicle receding as the afternoon emptied and discouraged movement. She thought of the evenings of these imaginary days, the sun intensifying into redness, the sky cooling to a light bright green, and then to a white that seemed laid over indigo.

Бланш Вернон вспоминает известные слова мастера романтического пейзажа XIX века Уильяма Тёрнера, картины которого отличают необычные цветовые эффекты, фантазмагория красок, передающие драматическую борьбу природных стихий [8]. В сознании Бланш возникает галерея сменяющих друг друга цветовых образов: слепящая полуденная белизна окрашивается на закате в алые тона, потом трансформирующаяся в сверкающий изумруд и, наконец, в оттенки индиго. Эти яркие образы внутреннего мира героини резко контрастируют (вспомним принцип «романтического двоемирия») с окружающим её реальным миром – с холодными апрельскими днями, с одиночеством брошенной мужем женщины.

Blanche reflected on the wholesomeness of Mrs Duff, her extreme remoteness from the world of business activity, from the technological expertise, the sheer boldness, of Bertie's new friend. Like the virtuous

woman in the Old Testament, Mrs Duff supervised all the goings out and the comings in. Her husband, when he left in the morning, knew that when he reached the end of the street, she would be standing at the window or on the little balcony to wave, following him with anxious brown eyes. And that when he returned in the evening it would be to a warm kiss and the aroma of a serious meal.

Соседка героини миссис Дафф, изо дня в день провожающая своего мужа по утрам и встречающая его по вечерам поцелуем и горячим ужином, воспринимается Бланш как «благочестивая жена» Ветхого Завета – символ правильного уклада, бесконечно удаленного от современных технологий и новых подружек неверного мужа героини.

'What did you have for lunch?' Blanche would say. For she was not surprised at the way things had turned out. If, as Plato says, all knowledge is recollection, she had always known that she would fail in this particular contest, for her own plainness as a child had caused her to look longingly at the delighted smiles bestowed on other, prettier little girls, and she had wished in vain to have a tantrum of her very own.

Имя Платона, учение которого о вторичности окружающей нас действительности по отношению к первичному миру идей оказывается созвучным настроениям Бланш Вернон, не раз встречается в романе.

Что же касается реплик героини, то в них аллюзии, как правило, помещаются в сниженный контекст, иронически обыгрываются. При этом речь может идти как о легкой доброжелательно-снисходительной иронии, в целом характерной для британской культуры [12], так и об иронии язвительной, переходящей в сарказм, ср. последующие примеры:

Blanche laughed. 'I wish I could have an analyst who would stop me doing things like this,' she said. 'Is she very expensive? She sounds as if she is worth every penny you pay her. By the way, what does Sally live on? No, don't answer that. She is like Danae with the shower of gold. Money falls from the sky.'

Бланш Вернон покровительствует своей знакомой Салли и даже материально поддерживает её, однако постепенно разочаровывается в ней.

'That is hardly my fault, is it? Anyway, what do you do that is so arduous? What have you done today, for example, except put on that absurd shirt, in Fulham, and drive to the office? Have you been down to Hell and brought back Cerberus on a triple chain? Have you shot the Stymphalian birds? Have you delivered Hesione from the sea monster? Have you impregnated the fifty daughters of Thespius?'

В данном отрывке Бланш Вернон подтрунивает над мужем, одновременно намекая на его неверность.

'Mousie would like it very much if you would come to dinner one evening. As you know, we are going away soon and I shan't see you for some time.'

'Oh, I don't think so,' said Blanche. 'I am not sophisticated enough to be able to tolerate such a civilized arrangement. I might make an injudicious remark or start raving on about Henry James.'

'I think we have heard of Henry James, you know, although of course I rely on your good taste not to embarrass Mousie.'

'You would be very unwise to count on my good taste,' said Blanche. 'I am trying to get rid of it. I plan to become dangerous and subversive. Do not look to me to be Millie Theale. A silly girl, I always thought. She should have bought that rotter outright. What else is money for?'

Как мы видим, Бланш Вернон в достаточно резкой форме отказывается играть в благородство по отношению к любовнице своего мужа и иронично отзывается о смертельно больной героине романа Генри Джеймса «Крылья голубки» Милли Тил, которая, узнав, что её жених на самом деле любит совсем другую женщину, а жениться на Милли собирается лишь из-за её богатства, отказывается от замужества, завещав своей сопернице и бывшему жениху всё свое огромное состояние.

Итак, аллюзии играют важную роль в художественном тексте Аниты Брукнер, при этом следует отличать их употребление во внутренних монологах репликах героини и в её обращенных к собеседнику репликах: если в первом случае речь идет о «серьезном» употреблении аллюзий, то во втором – об их ироническом обыгрывании.

Л и т е р а т у р а

1. Болдырева Л.В. и др. Учебные программы по практическому английскому языку. – М.: Филологический факультет МГУ, 2008. – 94 с.

2. Болдырева Л.В., Гюббенет И.В. Учебный словарь цитат из англоязычных авторов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 205 с.
3. *Изотов А.И.* Американская культура в зеркале национального корпуса чешского языка: литература, мифология, фольклор. – М.: Азбуковник, 2010. – 200 с.
4. *Изотова А.А.* Аллегии и метафоры в романе В. Вульф «Волны» // Язык, сознание, коммуникация. – 2011. – № 43. – С. 64-72.
5. *Изотова А.А.* Деформация «устойчивых метафор» в стиле массовой коммуникации // Язык, сознание, коммуникация. – 2001. – № 17. – С. 34-37.
6. *Изотова А.А.* Идиоматичность, символизация и аллюзивность в произведениях С. Моэма // Язык, сознание, коммуникация. – 2011. – № 42. – С. 76-84.
7. *Изотова А.А.* Обыгрывание «устойчивых метафор» в английской художественной литературе // Язык, сознание, коммуникация. – 1999. – № 10. – С. 63-76.
8. *Некрасова Е.А.* Тёрнер. – М.: Изобразительное искусство, 1976. – 208 с.
9. *Полубиченко Л.В.* Зачем факультетам иностранных языков художественная литература? // Язык. Культура. Общение: Сб. научн. трудов в честь юбилея заслуженного профессора МГУ им. М.В. Ломоносова С.Г. Тер-Минасовой / Отв. ред. Г.Г. Молчанова. – М.: Гнозис, 2008. – С. 185-198.
10. *Пухова Н.В.* Аллюзия как художественный прием в повести Дж. Фаулза «Башня из черного дерева» // Мировая литература в контексте культуры. – 2008. – №3. – С. 104-107.
11. *Тер-Минасова С.Г.* Война и мир языков и культур. – М.: Слово, 2008. – 344 с.
12. *Филиппова М. М.* Ирония и сарказм как неотъемлемая часть английской культуры и их когнитивная важность в преподавании английского языка и практике межкультурного общения // Язык, сознание, коммуникация. – 1999. – № 10. – С. 132-144.
13. *Царёва Е.В.* Проблема интертекстуальности в современной английской литературе (на примере творчества П. Акройда и Дж. Барнса) // Иностранные языки в высшей школе. – 2010. – №2. – С. 117-121.
14. *Hirsch E.D. et al.* The New Dictionary of Cultural Literacy. – Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 2002. – 648 p.

Эмфатизация высказывания как стилистический приём в романе А.°Конан Дойля «Затерянный мир»

Роман А.°Конан Дойля «Затерянный мир»¹ изобилует употреблением различных средств эмфатизации высказывания – как грамматических и лексических, так и культурно-исторических.

Целью настоящей статьи является рассмотрение этих средств как авторских приёмов и их систематизация.

Прежде всего автор нередко употребляет широко известные эмфатические конструкции, например образованные с помощью глагола «to do» (e.g. I do believe; I do like roses; Do tell me what happened.):

"No, it isn't that," she said at last. "You're not a conceited boy by nature, and so I can safely tell you it is not that. It's deeper."

"My character?"

She nodded severely.

"What can I do to mend it? Do sit down and talk it over. No, really, I won't if you'll only sit down!"

"What a prosaic motive! It seems to take all the romance out of it. But, still, whatever your motive, I am glad that you went down that mine." She gave me her hand; but with such sweetness and dignity that I could only stoop and kiss it. "I dare say I am merely a foolish woman with a young girl's fancies. And yet it is so real with me, so entirely part of my very self, that I cannot help acting upon it. If I marry, I do want to marry a famous man!"

"What!" roared McArdle. "You don't mean to say you really believe this stuff of his about mammoths and mastodons and great sea sairpents?"

"Well, I don't know about that. I don't think he makes any claims of that kind. But I do believe he has got something new."

Следующие примеры демонстрируют использование эмфатической конструкции *It is (was)...that (who)* – как раз, только, только тогда (e.g. you say Jim is in London now. It was only yesterday

¹ Conan Doyle A. The Lost World. – Saint-Petersburg: Chimera Classics, 2001

that I ran into him in the street; It was they who told us the news; It is he who is responsible for this work):

"Why should you not?" I cried. "It is women like you who brace men up. Give me a chance, and see if I will take it! Besides, as you say, men ought to MAKE their own chances, and not wait until they are given. Look at Clive – just a clerk, and he conquered India! By George! I'll do something in the world yet!"

His appearance made me gasp. I was prepared for something strange, but not for so overpowering a personality as this. It was his size which took one's breath away – his size and his imposing presence. His head was enormous, the largest I have ever seen upon a human being. I am sure that his top-hat, had I ever ventured to don it, would have slipped over me entirely and rested on my shoulders.

"Don't be such a fool, Professor!" I cried. "What can you hope for? I'm fifteen stone, as hard as nails, and play center three-quarter every Saturday for the London Irish. I'm not the man—"

It was at that moment that he rushed me. It was lucky that I had opened the door, or we should have gone through it. We did a Catharine-wheel together down the passage.

Следующей достаточно широко используемой эмфатической конструкцией является инверсия – обратный порядок слов (Never had he eaten such a huge meal; Nowhere will you come across a more hospitable nation; Not only did she write short stories, but she was also a painter of talent):

"I am much indebted to you for your gracious permission," said the angry Professor; for never was a man so intolerant of every form of authority. "Since you are good enough to allow it, I shall most certainly take it upon myself to act as pioneer upon this occasion."

Lord John held up his hand as a signal for us to stop, and he made his way swiftly, stooping and running, to the line of rocks. We saw him peep over them and give a gesture of amazement. Then he stood staring as if forgetting us, so utterly entranced was he by what he saw.

I could have torn my hair and beaten my head in my despair. Only now did I realize how I had learned to lean upon my companions, upon the serene self-confidence of Challenger, and upon the masterful, humor-

ous coolness of Lord John Roxton. Without them I was like a child in the dark, helpless and powerless. I did not know which way to turn or what I should do first.

Наконец, следует упомянуть использование автором эмфатической конструкции, образующейся с помощью прилагательного «very» (e.g. at that very moment she entered the room; she died at the very height of her fame):

For a moment I wondered where I could have seen that ungainly shape, that arched back with triangular fringes along it, that strange bird-like head held close to the ground. Then it came back, to me. It was the stegosaurus – the very creature which Maple White had preserved in his sketch-book, and which had been the first object which arrested the attention of Challenger! There he was – perhaps the very specimen which the American artist had encountered.

Отдельным стилистическим приёмом эмфатизации высказывания у А. Конан Дойля является эмфатическое использование степеней сравнения прилагательных. Например:

"He is not a popular person, the genial Challenger," said he. "A lot of people have accounts to settle with him. I should say he is about the best-hated man in London. If the medical students turn out there will be no end of a rag. I don't want to get into a bear-garden."

It was very clear to me that if dangers lay before us I could not in all England have found a cooler head or a braver spirit with which to share them.

Очень интересным представляется анализ стилистического функционирования идиом в романе, особенно случаев их обыгрывания. Обратимся к примерам:

"He has marked your poor face! Oh, George, what a brute you are! Nothing but scandals from one end of the week to the other. Everyone hating and making fun of you. You've finished my patience. This ends it."

"Dirty linen," he rumbled.

"It's not a secret," she cried. "Do you suppose that the whole street – the whole of London, for that matter – Get away, Austin, we don't want you here. Do you suppose they don't all talk about you? Where is your dignity? You, a man who should have been Regius Professor at a great

University with a thousand students all revering you? Where is your dignity, George?"

В данном примере автор использует идиоматическое сочетание 'dirty linen' – часть идиомы «wash one's dirty linen in public» – 'выносить сор из избы'². В лингвистике этот приём носит название эллипсиса или усечения. Употребление идиомы встречается в речи профессора Челленджера – одного из центральных персонажей романа, известного своей грубостью и безапелляционностью. Приведённый диалог описывает ссору профессора с его женой, осуждающей его за недостойное грубое поведение с посетителями их дома. Стилистический эффект усиливается противопоставлением использования фразы «dirty linen» в реплике Челленджера, показывающей, что он смущён, и ответа его жены «It's not a secret» (это не секрет), раскрывающей значение идиомы.

He looked at me with doubt in his insolent eyes:

"After all, what do I know about your honor?" said he.

"Upon my word, sir," I cried, angrily, "you take very great liberties! I have never been so insulted in my life."

He seemed more interested than annoyed at my outbreak.

Данный контекст представляет собой диалог между центральными персонажами упомянутым выше профессором Челленджером и Мелуоном – молодым корреспондентом газеты. Последний, оскорблённый поведением и отношением к нему профессора, употребляет обыгранную идиому «you take very great liberties». Словарная форма этой идиоматической фразы – «take liberties» (with somebody) – 'позволять себе вольности (с кем либо)'. Для создания стилистического эффекта используется приём вклинивания («very great liberties»), что может быть понято как «слишком большие вольности» и выражает эмоциональное состояние говорящего.

В следующем контексте для описания внешности великана Челленджера автором используется тот же приём вклинивания: He raised his great eyebrows in protest, обыгранной идиомы «raise the eyebrows» – 'поднять брови (выражая удивление или пренебрежение)':

² Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь. – Москва, 1967.

Unhappily you have crushed this fine specimen at the moment of saturation."

"Filthy vermin!" I cried.

Professor Challenger raised his great eyebrows in protest, and placed a soothing paw upon my shoulder.

"You should cultivate the scientific eye and the detached scientific mind," said he.

Обратимся к другому примеру:

We had gathered in a little group at the bottom of the chasm, some forty feet beneath the mouth of the cave, when a huge rock rolled suddenly downwards – and shot past us with tremendous force. It was the narrowest escape for one or all of us. We could not ourselves see whence the rock had come, but our half-breed servants, who were still at the opening of the cave, said that it had flown past them; and must therefore have fallen from the summit.

В данном случае для более сильного воздействия на читателя используется преобразованная идиома «have a nargow escape» – ‘едва избежать опасности, быть на волосок от чего либо; еле ноги унести’. Автор использует превосходную степень прилагательного «nargow», чтобы показать чудовищную опасность (обвал скалы), которой едва удалось избежать главным героям в экспедиции на острове.

Рассмотрим ещё один пример:

Lord John made a sign to him that he should wait for an answer and then he turned to us.

"Well, it's up to you to say what you will do," said he; "for my part I have a score to settle with these monkey-folk, and if it ends by wiping them off the face of the earth I don't see that the earth need fret about it. I'm goin' with our little red pals and I mean to see them through the scrap.

В данном контексте преобразуется идиома «wipe smb/sth off the face of the earth» – ‘стереть с лица земли’. Обыгрывание происходит в речи лорда Джона, бесстрашного и смелого человека. Речь идёт об истреблении племени человекообразных обезьян, угрожающих жизни путешественников и исследователей.

Компонент идиомы «the earth» вновь приобретает своё первоначальное значение во фразе «I don't see that the earth need fret about it» – ‘Я не думаю, что земля будет мучиться из за этого [из за уничтожения племени обезьян]’, что значительно эмфатизирует данное высказывание.

Ещё одним стилистическим приёмом усиления высказывания в описаниях служит применение аллюзий, которые являются частью культурного наследия образованных читателей.

Следующие примеры показывают нам употребление аллюзий в романе:

Waldron, though a hardened lecturer and a strong man, became rattled. He hesitated, stammered, repeated himself, got snarled in a long sentence, and finally turned furiously upon the cause of his troubles.

This is really intolerable!" he cried, glaring across the platform. "I must ask you, Professor Challenger, to cease these ignorant and unmannerly interruptions."

There was a hush over the hall, the students rigid with delight at seeing the high gods on Olympus quarrelling among themselves.

Creeping to his side, we looked over the rocks. The place into which we gazed was a pit, and may, in the early days, have been one of the smaller volcanic blowholes of the plateau. It was bowl-shaped and at the bottom, some hundreds of yards from where we lay, were pools of green-scummed, stagnant water, fringed with bulrushes. It was a weird place in itself, but its occupants made it seem like a scene from the Seven Circles of Dante. The place was a rookery of pterodactyls. There were hundreds of them congregated within view. All the bottom area round the water-edge was alive with their young ones, and with hideous mothers brooding upon their leathery, yellowish eggs.

В первом отрывке описывается выступление профессора Челленджера перед большой аудиторией и его разногласия с оппонентами по поводу существования «затерянного мира». Для того, чтобы показать дистанцию между студентами и профессорами, последние сравниваются автором с самими богами Олимпа. А. Конан Дойль прибегает к использованию аллюзии «the high gods of Olympus», связанной с древнегреческой мифологией. Эта фраза безусловно является коннотативно окрашенной, но её значение

приобретает ироничное звучание благодаря использованию глагола «quarrel» («ссориться»).

Во втором контексте описание страшного ужасающего места обитания птеродактилей на острове метафорически сравнивается автором с описанием семи кругов ада Данте: «...but its occupants made it seem like a scene from the Seven Circles of Dante». Эта аллюзия безусловно вызывает у читателя ассоциации с «Божественной Комедией».

Таким образом, использование эмфатических конструкций, обыгрывание идиом и употребление аллюзий несомненно является средством эмоционального воздействия на читателя и эффективным стилистическим приёмом в романе.

Обыгрывание «устойчивых метафор» в произведениях Агаты Кристи

Многочисленные последние исследования в области английской фразеологии показывают, что в регистре художественной литературы весьма обычно явление обыгрывания, деформации¹ «устойчивых метафор»², которое следует рассматривать как широко используемый универсальный прием, характерный как для речи автора, так и для речи персонажей.

Авторы различных эпох и направлений обращаются к явлению преобразования «устойчивых метафор»; при этом наблюдается огромное разнообразие лингвистических приемов деформации той или иной идиомы.

Цель данной статьи – описать наиболее узуальные приемы обыгрывания английских «устойчивых метафор» в произведениях А. Кристи и показать, какие стилистические эффекты достигаются при этом писательницей.

Сложность проблематики требует от нас поэтапного расположения материала, поэтому примеры будут представлены по мере усложнения приемов деформации.

Начнем с приема замены одного или нескольких компонентов идиомы, ср.:

She might go to the police. Would they believe her? Again she thought not.

She might go to Mr. Pyne's office. That idea undoubtedly pleased her best. For one thing, she would like to tell that oily scoundrel what she thought of him. She was debarred from putting this plan into operation by a vital obstacle. She was at present in Cornwall (so she had learned), and she had no money for the journey to London. Two and four-pence in a worn purse seemed to represent her financial position.

¹ «Деформация идиомы – фигура речи, состоящая в разрушении семантической монолитности фразеологического сращения, в оживлении составляющих идиому слов и использовании их как самостоятельных семантических единиц» [Ахманова 1966: 166].

² «Устойчивая метафора» – термин, введенный для обозначения собственно идиомы, см. [Изотова 1994].

And so, after four days, Mrs. Rymer made a sporting decision. For the present she would accept things! She was Hannah Moorhouse. Very well, she would be Hannah Moorhouse. For the present she would accept that role, and later, when she had saved sufficient money, she would go to London and beard the swindler in his den.

And having thus decided, Mrs. Rymer accepted her role with perfect good temper, even with a kind of sardonic amusement. History was repeating itself indeed. This life here reminded her of her girlhood. How long ago that seemed! (A. Christie. The Case of the Rich Woman)

В данном случае компонент *lion*, принадлежащий устойчивой метафоре *beard the lion in his den* ('to face someone frightening or powerful, e.g. one's employer or an opponent, boldly in his own surroundings'³) заменяется на существительное *swindler* 'мошенник, жулик'. Намерение говорящей разоблачить мошенника в его же «логове» (офисе) создает комический эффект.

Приведем еще один пример такого рода.

I wondered a good deal. And I noticed another peculiar thing! Miss Emily's hypochondriac, but she's the first hypochondriac who hasn't sent for some doctor or other at once. Hypochondriacs love doctors. Miss Emily didn't!" "What are you suggesting, Miss Marple?" "Well, I'm suggesting, you know, that Miss Lavinia and Miss Emily are peculiar people. Miss Emily spends nearly all her time in a dark room. And if that hair of hers isn't a wig, I — I'll eat my own back switch! And what I say is this — it's perfectly possible for a thin, pale, grey-haired, whining woman to be the same as a black-haired, rosy-cheeked, plump woman. And nobody that I can find ever saw Miss Emily and Mary Higgins at one and the same time. (A. Christie. The Case of the Perfect Maid)

В данном отрывке обыгрывается идиома *I'll eat my hat* 'даю голову на отсечение'. Эта фраза регистрируется словарями как усилительное восклицание (например, *If they don't tell their parents before tonight I'll eat my hat = I am sure they will tell their parents*⁴). Компонент *hat*, принадлежащий данной идиоме, интерпретируется говорящей буквально и заменяется на словосочетание *my own back*

³ Толкования идиом взяты из словаря Longman Dictionary of English Idioms. The Pitman Press, Bath, 1980.

⁴ Ibid.

switch ('моя собственная накладная коса'), которое тематически связано с существительным *wig* ('парик'), употребленным в начале предложения (*and if that hair of hers isn't a wig...*). Подобное обыгрывание создает яркий комический эффект.

Нередко используется прием «вклинивания», когда идиома деформируется структурно и семантически путем внесения в ее состав дополнительного элемента, ср.:

"The Caymans," said Frankie. "I can't think how we've been so remiss as not to have looked them up before. You've kept the address Cayman wrote from, haven't you?"

"Yes. It's the same they gave at the inquest. Number 17 St. Leonard's Gardens, Paddington."

"Don't you agree that we've rather neglected that channel of inquiry?"

"Absolutely. All the same, you know, Frankie, I've got a very shrewd idea that you'll find the birds flown. I should imagine that the Caymans weren't exactly born yesterday." (A. Christie. Why didn't they ask Evans?)

В данном случае деформируется идиома *be born yesterday* ('to be easily deceived') за счет введения наречия *exactly*, которое усиливает значение фразы и выполняет функцию уточнения. Читатель видит, что чету Кейманов было совсем нелегко обмануть.

Следующий пример «усечения» («эллипсис»), когда идиома деформируется путем опущения одного или нескольких компонентов:

"Pray be seated, messieurs," said Poirot politely.

"Will you take the big chair, milord?"

Lord Estair started slightly. "You know me?"

Poirot smiled. "Certainly. I read the little papers with the pictures. How should I not know you?"

"Monsieur Poirot, I have come to consult you upon a matter of the most vital urgency. I must ask for absolute secrecy."

"You have the word of Hercule Poirot — I can say no more!" said my friend grandiloquently.

"It concerns the Prime Minister. We are in grave trouble."

"We're up a tree!" interposed Mr. Dodge. (A. Christie. The Kidnapped Prime Minister)

Как мы видим, используется только часть идиомы *up a gum tree* ('in a difficult situation'). Стилистический эффект усиливается благодаря противопоставлению в речи двух персонажей семантически схожих фраз: выражения *to be in grave trouble* ('иметь серьезные неприятности'), носящего официальный характер, и разговорной идиомы *up a gum tree*, носящей в словарях помету *humorous*.

В некоторых случаях можно наблюдать оформление идиом множественным числом, что нередко приводит к эмфатическому эффекту, ср.:

"This is a very clever actor impersonating Nicholson."

"But why — and who could it be?"

"Bassington-ffrench," breathed Bobby. "Roger Bassington-ffrench. We spotted the right man at the beginning and then — like idiots, we went astray after red herrings." (A. Christie. Why didn't they ask Evans?)

'M. Poirot, within the last six months he has had three narrow escapes from death: once from drowning — when we were all down at Cornwall this summer; once when he fell from the nursery window; and once from ptomaine poisoning.'

Perhaps Poirot's face expressed rather too eloquently what he thought, for Mrs Lemesurier hurried on with hardly a moment's pause: 'Of course I know you think I'm just a silly fool of a woman, making mountains out of molehills.' (A. Christie. The Lemesurier Inheritance)

В первом случае во множественном числе употребляется идиома *a red herring* ('a suggestion, piece of information etc., introduced into a situation in order to draw someone's attention away from the truth or more important part of the situation'). Во втором примере мы наблюдаем тот же прием в отношении устойчивой метафоры *make a mountain out of a molehill* ('to worry about or become excited about matters that are not really important at all').

Обратимся к более сложным случаям. Явление деформации представляет собой особую фигуру речи, «метаметафору», основанную на вторичном метафорическом смещении значения устойчивой метафоры⁵.

⁵ Об этом см. [Тер-Минасова 1981; 1986], [Чиненова 1986].

Как показывают исследования, «метаметафора» всегда индивидуальна, однако в ее основе отчетливо выделяются два главных процесса, которые приводят к разрушению структурно-семантической стабильности материального состава «устойчивой метафоры», в результате чего и возникают разнообразные метаметафоры. Метаметафора создается в результате отдельного воспроизведения компонентов «устойчивой метафоры» как самостоятельных лексических единиц со значением, тождественным глобальному идиоматическому значению исходной единицы⁶, ср.:

Ah, sapristi, is Hercule Poirot to be beaten? Never! Let us be calm. Let us reflect. Let us reason. Let us — en fin — employ our little grey cells!

He paused for some moments, bending his brows in concentration; then the green light I knew so well stole into his eyes.

'I have been an imbecile! The kitchen!' (A. Christie. *The Veiled Lady*)

В данном примере из состава устойчивой метафоры *get the green light* ('to receive permission to start work etc.')

вычленяется словосочетание *the green light*. Как мы видим, это словосочетание в данном контексте используется как самостоятельная лексическая единица со значением 'получить возможность приступить к поискам'.

'So we are going there?'

'Mais oui. Though frankly I fear we shall be too late. Our bird will have flown, Hastings.'

'Who is our bird?'

Poirot smiled.

'The inconspicuous Mr Simpson.' (A. Christie. *The Adventure of the Clapham Cook*)

В данном случае деформируется идиома *the bird has flown* ('the person being searched for has escaped or disappeared'). В начале отрывка идиома с введением перфектного будущего времени и притяжательного местоимения *our* используется в тексте полностью. В дальнейшем в реплике другого персонажа существительное *bird* выделяется из состава исходной единицы как «потенциальное

⁶ Об этом см. [Чиненова 1983; 1986; 1988], [Изотова 1994], [Izotova 1998; 2001].

слово», употребляется в вопросительной конструкции и звучит как конкретный вопрос (*Who is our bird?*), на который дается исчерпывающий ответ (*The inconspicuous Mr Simpson*).

Обратимся ко второму процессу, приводящему к созданию «метаметафоры». Может произойти оживление внутренней формы устойчивой метафоры за счет сопоставления ее с омонимичным ей свободным сочетанием слов, а также словами, тематически близкими словам, послужившим основой исходной единицы. Приведем ряд примеров.

'Nothing struck you as being especially significant, although overlooked by Japp?' I looked at him curiously.

'What have you got up your sleeve, Poirot?'

'What did the dead man have up his sleeve?'

'Oh, that handkerchief!'

'Exactly, that handkerchief.'

'A sailor carries his handkerchief in his sleeve,' I said thoughtfully.
(*A. Christie. The Market Basing Mystery*)

В данном контексте обыгрывается устойчивая метафора *have/keep an ace/card up one's sleeve* ('to have an idea, plan, piece of information, etc., that one keeps secret at the best possible moment'). Как мы видим, преобразованная идиома оформляется вопросительной конструкцией со значением 'Что вы такое задумали' (*What have you got up your sleeve?*). Затем оживляется номинативное значение компонента идиомы *sleeve*, данная идиома противопоставляется омонимичному ей свободному сочетанию слов, которое используется в соответствующем ему лексическом окружении.

"I am going to ask a question quickly, before Miss Marple can," said Sir Henry. "I want to know whether, after the tragedy, Jerry Lorimer married Maud Wye?"

"Yes," said Mrs. Bantry. "He did. Six months afterward."

"Oh! Scheherazade, Scheherazade," said Sir Henry. "To think of the way you told us this story at first! Bare bones indeed — and to think of the amount of flesh we're finding on them now."

"Don't speak so ghoulishly," said Mrs. Bantry. "And don't use the word flesh. Vegetarians always do. They say, 'I never eat flesh,' in a way that puts you right off your nice little beefsteak." (A. Christie. The Herb of Death)

В данном отрывке говорящий преобразует устойчивую метафору *the bare bones* ('the most important part of smth'). Вначале идиома употребляется в своей словарной форме, а затем в ее компоненте *bones* оживляется буквальное значение и он связывается с тематически близким словом *flesh*. Следует отметить, что, с одной стороны, существительные *bones* и *flesh* воспринимаются как слова с номинативным значением; с другой же, они сохраняют свое метафорическое значение 'голые факты' и 'подробности, информация', так как они оказываются не понятыми в контексте художественного произведения, на чем и основывается дальнейшая деформация (*Don't use the word flesh. Vegetarians always do. They say, 'I never eat flesh'...*).

"Aha, so it is you, it is you, my friend! My young friend Colin. But why do you call yourself by the name of Lamb? Let me think now. There is a proverb or a saying. Something about mutton dressed as lamb. No. That is what is said of elderly ladies who are trying to appear younger than they are. That does not apply to you. Aha, I have it. You are a wolf in sheep's clothing. Is that it?"

"Not even that," I said. "It's just that in my line of business I thought my own name might be rather a mistake, that it might be connected too much with my old man. Hence, Lamb. Short, simple, easily remembered. Suiting, I flatter myself, my personality." (A. Christie. The Clocks)

В данном случае используется идиома "mutton dressed like lamb" (молодая старушка), но становится очевидным, что Эркюль Пуаро имел в виду идиому "a wolf in sheep's clothing" (волк в овечьей шкуре). Пуаро, будучи бельгийцем и не очень хорошо зная английский, путает иногда идиомы и пословицы, что создает комический эффект.

"Now here is Mr. Garry Gregson, a prodigious writer of thrillers." He has written at least sixty-four, I understand. He is almost the exact opposite of Mr. Quain. In Mr. Quain's books nothing much happens, in Garry Gregson's far too many things happen. They happen implausibly and in mass confusion. They are all highly coloured. It is melodrama stirred up with a stick. Bloodshed — bodies — clues — thrills piled up and bulging over. All lurid, all very unlike life. He is not quite, as you would say, my cup of tea. He is, in fact, not a cup of tea at all. He is more

like one of these American cocktails of the more obscure kind, whose ingredients are highly suspect." (A. Christie. The Clocks).

В данном контексте Э. Пуаро обыгрывает идиому "one's cup of tea" (тот, кто нравится). Компоненты идиомы приобретают своё первоначальное значение и противопоставляются тематически близким словам, а именно американским коктейлям непонятного происхождения ("American cocktails of the more obscure kind"), чтобы показать сомнительный род обсуждаемой литературы.

Таким образом, в отличие от «узуальных», «устойчивых» метафор, которые представляют собой собственно идиомы, «метаметафоры» всегда являются оригинальными и зависят от творческих языковых способностей говорящего и интенции автора.

Л и т е р а т у р а

- Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1966.
Изотова А.А. Обыгрывание английских фразеологических единиц в речи. М., 1994.
Тер-Минасова С.Г. Словосочетание в научно-лингвистическом и дидактическом аспектах. М., 1981.
Тер-Минасова С.Г. Синтагматика функциональных стилей и оптимизация преподавания иностранных языков. М., 1986.
Чиненова Л.А. Процессы развития английской идиоматики // Вопросы языкознания. 1983. №2.
Чиненова Л.А. Английская фразеология в языке и речи. М., 1986.
Чиненова Л.А. Динамика семантических процессов / Методика и методология изучения языка. М., 1988
Izotova A. English Idiomatic Phraseology in Fiction. М., 1998.
Izotova A. English Idioms: Usage and Tradition. М., 2001.
Longman Dictionary of English Idioms. The Pitman Press, Bath, 1980.

Курсив как способ эмфатизации речи персонажей

В данной статье будут рассмотрены случаи употребления курсива как способа эмфатизации речи персонажей в рассказах Дж. Д. Сэлинджера.

Рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка» («A perfect day for bananafish») изобилует подобным использованием курсива. Анализ данного повествования невозможен без знания предыстории главного героя Симора Гласса. Рассказ о нём ведётся в предыдущих повестях цикла о семье Глассов «Выше стропила, плотники» и «Симор: введение». Из этих повестей читатель узнаёт, что Симор Гласс родился в незаурядной семье талантливых актёров. Будучи чрезвычайно одарённым с детства, Симор вместе со своими братьями и сёстрами выступал в радиопередаче «Умный ребёнок». С отрочества он увлекался поэзией и писал стихи сам. Его семья признавала его необыкновенно талантливым, истинным, настоящим поэтом. Симор был образованным человеком, преподавал в университете. В повестях также упоминается, что он прошёл войну.

Симор женился на очень привлекательной девушке Мюриель, идеале американской красоты, которую по-настоящему любил, но она оказалась не способной понять его, разделить с ним любовь к прекрасному, ведя обывательский образ жизни. Рассматриваемый рассказ показывает читателю крах его брачного союза, а в конце повествования главный герой сводит счёты с жизнью.

Обратимся к примерам.

"Why haven't you called me? I've been worried to—"

"Mother, darling, don't yell at me. I can hear you beautifully," said the girl. "I called you twice last night. Once just after—"

"I *told* your father you'd probably call last night. But, no, he had to— Are you all right, Muriel? Tell me the truth."

"I'm fine. Stop asking me that, please."

"When did you get there?"

"I don't know. Wednesday morning, early."

"Who drove?"

"He did," said the girl. "And don't get excited. He drove very nicely. I was amazed."

"He drove? Muriel, you gave me your word of—"

"Mother," the girl interrupted, "I just told you. He drove *very* nicely. Under fifty the whole way, as a matter of fact."

"Did he try any of that funny business with the trees?"

"I *said* he drove very nicely, Mother. Now, please. I asked him to stay close to the white line, and all, and he knew what I meant, and he did. He was even trying not to look at the trees—you could tell. Did Daddy get the car fixed, incidentally?"

"Not yet. They want four hundred dollars, just to—"

"Mother, Seymour *told* Daddy that he'd pay for it. There's no reason for—"

"Well, we'll see. How did he behave—in the car and all?"

"All right," said the girl.

"Did he keep calling you that awful—"

"No. He has something new now."

"What?"

"Oh, what's the deference, Mother?"

"Muriel, I want to *know*. Your father—"

"All right, all right. He calls me Miss Spiritual Tramp of 1948," the girl said, and giggled.

"It isn't funny, Muriel. It isn't funny at all. It's horrible. It's *sad*, actually. When I think how—"

Вся первая часть рассказа представляет собой телефонный разговор Мюриель со своей матерью, которая волнуется за дочь, спрашивая, как Симор «ведёт себя» на курорте.

В приведённом выше отрывке выделение авторским курсивом сочетаний слов I told, I want to know, It's sad в речи матери показывает её обеспокоенность положением дочери, в то время как в речи Мюриель мы встречаем либо некое возражение «I *said* he drove very nicely, mother» (Мама, я же тебе сказала, он правил очень осторожно), либо равнодушие к происходящему «Oh, what's the *difference*, mother?» (Да не всё ли равно, мама!)

Обратимся к другому примеру.

"Mother," the girl interrupted, "listen to me. You remember that book he sent me from Germany? You know—those German poems. What'd I do with it? I've been racking

my—"

"You have it."

"Are you *sure*?" said the girl.

"Certainly. That is, I have it. It's in Freddy's room. You left it here and I didn't have room for it in the—Why? Does he want it?"

"No. Only, he *asked* me about it, when we were driving down. He wanted to know if I'd read it."

"It was hi German!"

"Yes, dear. That doesn't make any difference," said the girl, crossing her legs. "He said that the poems happen to be written by the *only great poet of the century*. He said I should've bought a translation or something. Or *learned the language*, if you please."

"Awful. Awful. It's *sad*, actually, is what it is. Your father said last night—";

Данный контекст демонстрирует полную отчуждённость между Симором и Мюриель, несовпадение их интересов.

В речи Мюриель курсивом выделяются и эмфатизируются следующие слова и фразы:

1) « You remember that book he sent me from Germany? You know those German poems. What'd I do with it?» (Помнишь ту книжку, он её прислал мне из Германии? Помнишь какие-то немецкие стихи? Куда я её *девала*? – Перевод Р. Райт-Ковалёвой)

2) «Only, he *asked* me about it, when we were driving down. He wanted to know if I'd read it» (Но он про неё *спрашивал* только по дороге сюда. Допытывался – читала я её или нет).

3) «He said that the poems happen to be written by the *only great poet of the century*. He said I should've bought a translation or something. Or *learned the language*, if you please». (Он говорит, что стихи написал «*единственный великий поэт нашего века*» . Он сказал: надо было мне хотя бы достать перевод. Или *выучить немецкий* – вот, пожалуйста!)

– Мюриель возмущена тем, что её муж ей предложил, она считает чтение поэзии или изучение иностранных языков бессмысленным и не нужным, в чём мать её полностью поддерживает:

«Awful. Awful. It's *sad*, actually, is what it is» (– Ужас. Ужас!. Нет, это так *грустно*)

Обратимся к другому примеру.

"Your father talked to Dr. Sivetski."

"Oh?" said the girl.

"He told him everything. At least, he said he did—you know your father. The trees. That business with the window. Those horrible things he said to Granny about her plans for passing away. What he did with all those lovely pictures from Bermuda—everything."

"Well," said the girl.

"Well. In the first place, he said it was a perfect *crime* the Army released him from the hospital—my word of honor. He very *definitely* told your father there's a chance—a very *great* chance, he said—that Seymour may *completely* lose control of himself. My word of honor."

"There's a psychiatrist here at the hotel," said the girl.

"Who? What's his name?"

"I don't know. Rieser or something. He's supposed to be very good."

"Never heard of him."

"Well, he's supposed to be very good, anyway."

"Muriel, don't be fresh, please. We're *very* worried about you. Your father wanted to wire you *last night* to come home, as a matter of f—"

"I'm not coming home right now, Mother. So relax." "Muriel. My word of honor. Dr. Sivetski said Seymour may *completely* lose contr—"

"I just *got* here, Mother. This is the first vacation I've had in years, and I'm not going to just *pack* everything and come home," said the girl. "I couldn't travel now anyway. I'm so sunburned I can hardly move."

В данном случае в диалоге матери и дочери обсуждается поведение Симора, и беспокойство матери достигает апогея. Из контекста становится очевидным, что человек не от мира сего в её понимании становится сумасшедшим.

Курсивом автор выделяет следующие слова:

1) «He said it was a perfect *crime* the Army released him from the hospital». (Он сказал – сущее *преступление*, что военные врачи выпустили его из госпиталя).

2) «He very *definitely* told you father there's a chance – a very *great* chance, he said – that Seymour may *completely* lose control of himself. » (Он *определённо* сказал папе, что не исключено, *никак* не исключено, что Симор *совершенно* может потерять способность владеть собой.)

В рассказе «И эти губы, и глаза зелёные» («Pretty mouth and green my eyes») главный герой Артур, юрист, писавший в юности стихи, обсуждает свою жену со знакомым:

"Brains! Are you kidding? She hasn't got any goddam brains! She's an animal!"

The gray-haired man, his nostrils dilating, appeared to take a fairly deep breath. "We're all animals," he said. "Basically, we're all animals."

"Like hell we are. I'm no goddam animal. I may be a stupid, fouled-up twentieth-century son of a bitch, but I'm no animal. Don't gimme that. I'm no animal."

"Look, Arthur. This isn't getting us—"

"*Brains*. Jesus, if you knew how funny that was. She thinks she's a goddam intellectual. That's the funny part, that's the hilarious part. She reads the theatrical page, and she watches television till she's practically blind—so she's an intellectual. You know who I'm married to? You want to know who I'm married to? I'm married to the *greatest living undeveloped, undiscovered actress, novelist, psycho-cwalyst*, and all-around goddam unappreciated celebrity-genius in New York. You didn't know that, didja? Christ, it's so funny I could cut my throat. Madame Bovary at Columbia Extension School. Madame—"

Как мы видим, курсивом выделяются следующие словосочетания в контексте:

«I'm married to the *greatest living undeveloped, undiscovered actress, novelist, psychoanalyst*, and all – around goddam unappreciated celebrity-genius in New York. » (Нет, ты хочешь знать, кто такая моя жена? *Величайшая артистка, писательница, психоаналитик*, и вообще величайший гений во всём Нью-Йорке, только ещё не проявившийся, не открытый и не признанный. – Перевод Н. Галь).

Артур любит свою жену, но осуждает её за эксцентричность и не всегда достойное поведение. Словосочетания, выделенные

курсивом, несомненно приобретают ироничное звучание в речи главного героя.

В рассказе «Тедди» («Teddy») главный герой – ясновидящий мальчик Тедди Макардль повествует своему новому знакомому о своих перевоплощениях:

"From what

I gather, you've acquired certain information, thorough meditation, that's given you some conviction that in your last incarnation you were a holy man in India, but more or less fell from Grace—"

"I wasn't a holy man," Teddy said. "I was just a person making very nice spiritual advancement"

"All right—whatever it was," Nicholson said. "But the point is you feel that in your last incarnation you more or less fell from Grace before final Illumination. Is that right, or am I—"

"That's right," Teddy said. "I met a lady, and I sort of stopped meditating." He took his arms down from the armrests, and tucked his hands, as if to keep them warm, under his thighs. "I would have to take another body and come back to earth again *anyway*—I mean I wasn't so spiritually advanced that I could have died, if I hadn't met that lady, and then gone straight to Brahma and never again have to come back to earth. But I wouldn't have had to get incarnated in an *American* body if I hadn't met that lady. I mean it's very hard to meditate and live a spiritual life in America. People think you're a freak if you try to. My father thinks I'm a freak, in a way. And my mother—well, she doesn't think it's good for me to think about God all the time. She thinks it's bad for my health.'

В данном отрывке курсивом эфатизируется прилагательное «American»: «...But I wouldn't have had to get incarnated in an *American* body if I hadn't met that lady. I mean it's very hard to meditate and live a spiritual life in America». (Другое дело, что не повстречай я эту девушку, и мне бы не надо было воплощаться в *американского* мальчика. Вы знаете, в Америке так трудно предаваться медитации и жить духовной жизнью. – Перевод С. Таска).

Америка с её ориентацией на материальное благополучие и внешний успех противопоставляется духовному совершенству Индии, к которому главный герой стремился, но которого он так и не достиг в предыдущем воплощении.

Nicholson was looking at him, studying him. "I believe you said on that last tape that you were six when you first had a mystical experience. Is that right?"

"I was six when I saw that everything was God, and my hair stood up, and all that," Teddy said. "It was on a Sunday, I remember. My sister was only a tiny child then, and she was drinking her milk, and all of a sudden I saw that *she* was God and the *milk* was God. I mean, all she was doing was pouring God into God, if you know what I mean." (Моя сестренка, тогда ещё совсем маленькая, пила молоко, и вдруг я понял, что *она* – Бог, и *молоко* – Бог, и всё, что она делала, это переливала одного Бога в другого. – Перевод С. Таска)

В этом примере речь идёт о мистическом откровении главного героя, когда он в шесть лет внезапно понял, что всё вокруг – это Бог.

Курсивом в речи персонажа отмечены слова «*she*» и «*milk*». Это показывает читателю, что всё в мире божественно по своей сути, и необходимо это только осознать.

Таким образом, использование курсива в рассказах Дж.Д. Сэлинджера безусловно эмфатизирует речь персонажей, и помогает читателю лучше понять замысел автора в художественном произведении.

Аллегии и метафоры в романе В. Вульф «Волны»

Роман Вирджинии Вульф «Волны» справедливо можно назвать поэзией в прозе, где красота звучания текста оказывается важнее сюжета. На первый план выдвигается внутренний мир шести главных героев (Бернарда, Невилла, Люиса, Роды, Сьюзен и Джинни), а окружающий внешний мир, реальная жизнь служат неким фоном, на котором разворачиваются переживания персонажей.

Особую роль в романе играют аллегорические описания природы. Перед каждой главой, показывающей новый период жизни главных героев, читатель находит описание моря, где ритм волн отражает ритм жизни персонажей.

Так, в начале романа, когда изображается детство главных героев, цвет моря описывается как неотличимый от оттенка неба, что символизирует безоблачную жизнь детей, их надежды на будущее, оптимистическое видение мира:

The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually.

В следующем отрывке при описании юности героев переливы голубого и зелёного цвета волн создают очаровательный образ легкого веера, опахала молодости. Также значимым оказывается изображение автором солнца. Если в предыдущем примере солнце ещё не взошло, то здесь солнце восходит, и жизнь, полная надежд, только начинается:

The sun rose higher. Blue waves, green waves swept a quick fan over the beach, circling the spike of sea-holly and leaving shallow pools of light here and there on the sand. A faint black rim was left behind them. The rocks which had been misty and soft hardened and were marked with red clefts.

Для того, чтобы показать расцвет молодых лет героев, гамма оттенков волн создаёт палитру желтого, зелёного и синевато-стального цветов. При этом солнце уже взошло, а свет как будто пронизывает стремительные волны, сияющие как топаз, аквамарин, что показывает радость бытия:

The sun rose. Bars of yellow and green fell on the shore, gilding the ribs of the eaten-out boat and making the sea-holly and its mailed leaves gleam blue as steel. Light almost pierced the thin swift waves as they raced fan-shaped over the beach. The girl who had shaken her head and made all the jewels, the topaz, the aquamarine, the water-coloured jewels with sparks of fire in them, dance, now bared her brows and with wide-opened eyes drove a straight pathway over the waves. Their quivering mackerel sparkling was darkened; they massed themselves; their green hollows deepened and darkened and might be traversed by shoals of wandering fish. As they splashed and drew back they left a black rim of twigs and cork on the shore and straws and sticks of wood, as if some light shallop had foundered and burst its sides and the sailor had swum to land and bounded up the cliff and left his frail cargo to be washed ashore.

В следующем примере, описывающем молодость героев, солнце бросает мерцающий взгляд (“a fitful glance”) на морские сокровища, приоткрывает своё лицо (“bared its face”) и прямо смотрит на волны, что является приёмом персонификации. При этом голубые с бриллиантовым оттенком волны энергично бьются о берег, аллегорически изображая раскрытие способностей героев:

The sun, risen, no longer couched on a green mattress darting a fitful glance through watery jewels, bared its face and looked straight over the waves. They fell with a regular thud. They fell with the concussion of horses' hooves on the turf. Their spray rose like the tossing of lances and assegais over the riders' heads. They swept the beach with steel blue and diamond-tipped water. They drew in and out with the energy, the muscularity, of an engine which sweeps its force out and in again. The sun fell on cornfields and woods. Rivers became blue and many-plaited, lawns that sloped down to the water's edge became green as birds' feathers softly ruffling their plumes. The hills, curved and controlled, seemed bound back by thongs, as a limb is laced by muscles; and the

woods which bristled proudly on their flanks were like the curt, clipped mane on the neck of a horse.

Обратимся к другим примерам:

The sun had risen to its full height. It was no longer half seen and guessed at, from hints and gleams, as if a girl couched on her green-sea mattress tired her brows with water-globed jewels that sent lances of opal-tinted light falling and flashing in the uncertain air like the flanks of a dolphin leaping, or the flash of a falling blade. Now the sun burnt uncompromising, undeniable. It struck upon the hard sand, and the rocks became furnaces of red heat, it searched each pool and caught the minnow hiding in the cranny, and showed the rusty cartwheel, the white bone, or the boot without laces stuck, black as iron, in the sand. It gave to everything its exact measure of colour; to the sandhills their innumerable glitter, to the wild grasses their glancing green; or it fell upon the arid waste of the desert, here wind-scourged into furrows, here swept into desolate cairns, here sprinkled with stunted dark-green jungle trees.

<...>

The waves broke and spread their waters swiftly over the shore. One after another they massed themselves and fell; the spray tossed itself back with the energy of their fall. The waves were steeped deep-blue save for a pattern of diamond-pointed light on their backs which rippled as the backs of great horses ripple with muscles as they move. The waves fell; withdrew and fell again, like the thud of a great beast stamping.

В данном отрывке солнце в своём зените и светит оно непрерывно, придавая окружающему миру оттенки красного, белого, чёрного, розового и зелёного. Темно-голубые с бриллиантовым оттенком волны быстро разбиваются о берег, они подобны топоту дикого зверя. Здесь речь идёт о становлении зрелости героев, об изменении их взглядов.

Обратимся к другому отрывку:

The sun no longer stood in the middle of the sky. Its light slanted, falling obliquely. Here it caught on the edge of a cloud and burnt it into a slice of light, a blazing island on which no foot could rest. Then another cloud was caught in the light and another and another, so that the waves beneath were arrow-struck with fiery feathered darts that shot erratically across the quivering blue.

<...>

The waves massed themselves, curved their backs and crashed. Up spurted stones and shingle. They swept round the rocks, and the spray, leaping high, spattered the walls of a cave that had been dry before, and left pools inland, where some fish stranded lashed its tail as the wave drew back.

В данном случае, также описывающем зрелость героев, солнце уже не в зените, его свет падает наклонно. Время от времени солнце освещает облака, которые становятся похожими на ярко горящий остров, затем они тают, что символизирует просветы в жизни героев. Волны же беспорядочно бьются о берег и разбиваются. Это описание аллегорически показывает возникновение тревог, проблем в жизни героев, уход безоблачного существования.

Рассмотрим ещё один пример:

The sun had now sunk lower in the sky. The islands of cloud had gained in density and drew themselves across the sun so that the rocks went suddenly black, and trembling sea-holly lost its blue and turned silver, and shadows were blown like grey cloths over the sea. The waves no longer visited the farther pools or reached the dotted black line which lay irregularly marked upon the beach. The sand was pearl white, smoothed and shining.

В этом отрывке солнце глубже погружается в небеса, почти нет просветов в облаках, оттого скалы кажутся чёрными, трепещущие волны теряют голубой оттенок, приобретая серебристый, и серые тени окутывают море подобно холсту. Отрывок показывает разочарование героев в жизни, потерю многих надежд, пустоту и отчаяние зрелых лет.

Проанализируем ещё один пример:

The sun was sinking. The hard stone of the day was cracked and light poured through its splinters. Red and gold shot through the waves, in rapid running arrows, feathered with darkness. Erratically rays of light flashed and wandered, like signals from sunken islands, or darts shot through laurel groves by shameless, laughing boys. But the waves, as they neared the shore, were robbed of light, and fell in one long concussion, like a wall falling, a wall of grey stone, unpierced by any chink of light.

В данном контексте солнце уже закатилось. Медно-золотистые волны, подобные стрелам, становятся темными. Свет блуждает по морю подобно сигналам с островов затонувших кораблей. Сами же волны, уже не сверкающие, тяжело падают как стена из серого камня, куда не проникает свет. Данный отрывок аллегорически изображает полное разочарование в жизни героев, крах их чаяний, а для некоторых из них и потерю смысла жизни.

Завершает роман следующее описание моря:

Now the sun had sunk. Sky and sea were indistinguishable. The waves breaking spread their white fans far out over the shore, sent white shadows into the recesses of sonorous caves and then rolled back sighing over the shingle.

<...>

As if there were waves of darkness in the air, darkness moved on, covering houses, hills, trees, as waves of water wash round the sides of some sunken ship. Darkness washed down streets, eddying round single figures, engulfing them; blotting out couples clasped under the showery darkness of elm trees in full summer foliage. Darkness rolled its waves along grassy rides and over the wrinkled skin of the turf, enveloping the solitary thorn tree and the empty snail shells at its foot. Mounting higher, darkness blew along the bare upland slopes, and met the fretted and abraded pinnacles of the mountain where the snow lodges for ever on the hard rock even when the valleys are full of running streams and yellow vine leaves, and girls, sitting on verandahs, look up at the snow, shading their faces with their fans. Them, too, darkness covered.

В данном примере солнце полностью закатилось, полоса небес и моря неразличима. Но в отличие от первого отрывка, преобладают белые тона: волны образуют белый веер, белые тени, волны катятся, вздыхая над галькой. Тьма сгущается и окутывает всё вокруг, волны же как будто омывают тонущий корабль. Последний отрывок символизирует старость героев, их опустошённость, закат их жизни.

Проанализировав приведённые выше отрывки, можно прийти к выводу о том, что в аллегорическом изображении волн В.Вульф видятся ступени человеческой жизни, различные этапы её становления и угасания.

Цвет и восприятие цвета также являются значимыми в романе и нередко приобретают аллегорическое звучание.

Обратимся к примерам:

'Those are white words,' said Susan, 'like stones one picks up by the seashore.'

'They flick their tails right and left as I speak them,' said Bernard. 'They wag their tails; they flick their tails; they move through the air in flocks, now this way, now that way, moving all together, now dividing, now coming together.'

'Those are yellow words, those are fiery words,' said Jinny. 'I should like a fiery dress, a yellow dress, a fulvous dress to wear in the evening.'

В данном случае в речи Сьюзен, дочери фермера, слитой с природой, слова облачаются в белый цвет, они подобны камешкам, которые собирают на берегу моря.

В реплике Бернарда, коллекционера высказываний, слова оживают, они движутся толпой, то разделяясь, то соединяясь.

В восприятии же пылкой и страстной Джинни слова приобретают жёлтый цвет, а затем и огненно-красный оттенок.

Рассмотрим следующий пример:

'It is the first day of the summer holidays,' said Rhoda. 'And now, as the train passes by these red rocks, by this blue sea, the term, done with, forms itself into one shape behind me. I see its colour. June was white. I see the fields white with daisies, and white with dresses; and tennis courts marked with white. Then there was wind and violent thunder.'

В восприятии самой чистой и таинственной героини Роды июнь становится белым. Она видит белый цвет в полях, покрытых маргаритками, в платьях, на теннисных кортах, что аллегорически показывает её светлое ощущение лета.

Обратимся к другому примеру:

'We have come together (from the north, from the south, from Susan's farm, from Louis's house of business) to make one thing, not enduring – for what endures? – but seen by many eyes simultaneously. There is a red carnation in that vase. A single flower as we sat here waiting, but now a seven-sided flower, many-petalled, red, puce, purple-shaded, stiff with silver-tinted leaves – a whole flower to which every eye brings its own contribution.'

В сцене, в которой главные герои встречаются в ресторане, красная гвоздика на столе, символ объединения друзей, приобретает оттенки красновато-коричневого, пурпурного, серебристого цветов в зависимости от восприятия каждого персонажа.

Проанализируем другой пример:

'Look,' said Rhoda; 'listen. Look how the light becomes richer, second by second, and bloom and ripeness lie everywhere; and our eyes, as they range round this room with all its tables, seem to push through curtains of colour, red, orange, umber and queer ambiguous tints, which yield like veils and close behind them, and one thing melts into another.'

'Yes,' said Jinny, 'our senses have widened. Membranes, webs of nerve that lay white and limp, have filled and spread themselves and float round us like filaments, making the air tangible and catching in them faraway sounds unheard before.'

'The roar of London,' said Louis, 'is round us. Motor-cars, vans, omnibuses pass and repass continuously. All are merged in one turning wheel of single sound. All separate sounds – wheels, bells, the cries of drunkards, of merrymakers – are churned into one sound, steel blue, circular. Then a siren hoots. At that shores slip away, chimneys flatten themselves, the ship makes for the open sea.'

В восприятии Роды комната, в которой она находится с друзьями, становится насыщенной светом – оттенками красного, оранжевого, тёмно-коричневого, незаметно переходящими друг в друга.

Теплая гамма красок противопоставляется восприятию Льюисом города: шум Лондона сливается в один звук, ассоциирующийся с синевато-стальным холодным цветом.

Рассмотрим ещё один пример:

'How then does light return to the world after the eclipse of the sun? Miraculously. Frailly. In thin stripes. It hangs like a glass cage. It is a hoop to be fractured by a tiny jar. There is a spark there. Next moment a flush of dun. Then a vapour as if earth were breathing in and out, once, twice, for the first time. Then under the dullness someone walks with a green light. Then off twists a white wraith. The woods throb blue and green, and gradually the fields drink in red, gold, brown. Suddenly a river snatches a blue light. The earth absorbs colour like a sponge slowly

drinking water. It puts on weight; rounds itself; hangs pendent; settles and swings beneath our feet.

'So the landscape returned to me; so I saw fields rolling in waves of colour beneath me but now with this difference; I saw but was not seen. I walked unshadowed; I came unheralded. From me had dropped the old cloak, the old response; the hollowed hand that beats back sounds. Thin as a ghost, leaving no trace where I trod, perceiving merely, I walked alone in a new world, never trodden; brushing new flowers, unable to speak save in a child's words of one syllable; without shelter from phrases – I who have made so many; unattended, I who have always gone with my kind; solitary, I who have always had someone to share the empty grate or the cupboard with its hanging loop of gold.

В данном контексте, представляющем собой монолог Бернарда, размышляющего о смысле своей жизни на склоне лет, его видение охватывает волны цвета: зелёный, голубой, красный, золотой, коричневый. Волшебные изменения цвета происходят для него как будто после солнечного затмения. Земля поглощает цвет как губка, а Бернард проходит невидимый как призрак в новом мире, полностью изменяясь, что аллегорически показывает преобразование его души.

Метафоры также нередко используются автором в тексте, причём в основном они связаны с образом воды.

Обратимся к следующему примеру:

'There is the puddle,' said Rhoda, 'and I cannot cross it. I hear the rush of the great grindstone within an inch of my head. Its wind roars in my face. All palpable forms of life have failed me. Unless I can stretch and touch something hard, I shall be blown down the eternal corridors for ever. What, then, can I touch? What brick, what stone? and so draw myself across the enormous gulf into my body safely?

В данном случае интересной для анализа представляется фраза “There is the puddle, and I cannot cross it” – “Я не могу перейти лужу”. Слово “puddle” приобретает метасемиотическое звучание как нечто мутное, неприятное при столкновении с внешним миром. Дальнейший текст раскрывает мучительное восприятие жизни Родой, мистической героиней, для которой осязаемый, осязаемый мир всегда казался чуждым, враждебным, а существовала лишь жизнь её души.

Рассмотрим ещё один пример:

'Here is a hall where one pays money and goes in, where one hears music among somnolent people who have come here after lunch on a hot afternoon. We have eaten beef and pudding enough to live for a week without tasting food. Therefore we cluster like maggots on the back of something that will carry us on. Decorous, portly – we have white hair waved under our hats; slim shoes; little bags; clean-shaven cheeks; here and there a military moustache; not a speck of dust has been allowed to settle anywhere on our broadcloth. Swaying and opening programmes, with a few words of greeting to friends, we settle down, like walruses stranded on rocks, like heavy bodies, incapable of waddling to the sea, hoping for a wave to lift us, but we are too heavy, and too much dry shingle lies between us and the sea.'

В данном контексте показаны философские рассуждения о смысле жизни человека, в речи Роды метафорически выражается крушение жизненных надежд. Героиня сравнивает людей с моржами, которые надеются, что волна поднимет их, но они слишком тяжелы, и их отделяет от моря много сухой гальки – “... we settle down, like walruses stranded on rocks, like heavy bodies incapable of waddling to the sea, hoping for a wave to lift us, but we are too heavy, and too much dry shingle lies between us and the sea”.

Проанализируем следующий пример:

'Something flickers and dances,' said Louis. 'Illusion returns as they approach down the avenue. Rippling and questioning begin. What do I think of you – what do you think of me? Who are you? Who am I? – that quivers again its uneasy air over us, and the pulse quickens and the eye brightens and all the insanity of personal existence without which life would fall flat and die, begins again. They are on us. The southern sun flickers over this urn; we push off into the tide of the violent and cruel sea. Lord help us to act our parts as we greet them returning – Susan and Bernard, Neville and Jinny.'

В речи Льюиса используется образ людей, отталкивающихся от берега и попадающих в течение бурного и безжалостного моря – “we push off into the tide of the violent and cruel sea”. Таким образом, персонаж показывает суровость, беспощадность жизни, в которой люди вынуждены играть отведённые им роли.

Рассмотрим последний пример:

I do not know – your days and hours pass like the boughs of forest trees and the smooth green of forest rides to a hound running on the scent. But there is no single scent, no single body for me to follow. And I have no face. I am like the foam that races over the beach or the moonlight that falls arrowlike here on a tin can, here on a spike of the mailed sea-holly, or a bone or a half-eaten boat. I am whirled down caverns, and flap like paper against endless corridors, and must press my hand against the wall to draw myself back.

В данном контексте показана эфемерность жизни Роды, трудности её трепетной души при столкновении с внешним миром. Сама героиня сравнивает себя с пеной, набегающей на берег, с лунным светом, с вихрем в пещерах – “I am like the foam that races over the beach or the moonlight... I am whirled down caverns...”, что метафорически обозначает преходящий характер бытия.

Итак, аллегорические описания природы и цвета, а также использование метафор являются распространёнными авторскими приёмами и усиливают эстетическую ценность романа.

Средства и способы характеристики персонажей в романе Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Ночь нежна»

Основными средствами и способами характеристики персонажей в романе Ф. Скотта Фицджеральда «Ночь нежна» (“Tender is the Night”) являются метафорические сравнения, употребление аллюзий и обыгрывание идиом. Наиболее распространены в повествовании метафорические сравнения.

Обратимся к примерам.

'You'll be all right - everybody here believes in you. Why, Doctor Gregory is so proud of you that he'll probably —'

'I hate Doctor Gregory.'

'Well, you shouldn't.'

Nicole's world had fallen to pieces, but it was only a flimsy and scarcely created world; beneath it her emotions and instincts fought on. Was it an hour ago she had waited by the entrance, wearing her hope like a corsage at her belt?

Для того, чтобы показать эмоции влюблённости Николь Уоррен по отношению к своему будущему мужу Ричарду Дайверу (главному герою романа, психиатру) используется метафорическое сравнение "wearing her hope like a corsage at her belt" (она носила свою надежду как корсаж на поясе).

Into the dark, smoky restaurant, smelling of the rich raw foods on the buffet, slid Nicole's sky-blue suit like a stray segment of the weather outside. Seeing from their eyes how beautiful she was, she thanked them with a smile of radiant appreciation.

Костюм Николь небесно-голубого цвета метафорически сравнивается со случайно попавшей в ресторан струёй воздуха. Это сравнение помогает подчеркнуть удивительную красоту Николь, которую оценили окружающие.

They went in and he closed the door, and Rosemary stood close to him, not touching him. The night had drawn the colour from her face - she was pale as pale now, she was a white carnation left after a dance.

Бледность Розмари Хойт, актрисы и возлюбленной Дика Дайвера, усиливается сравнением с белой гвоздикой, оставленной после танца ("She was a white carnation left after a dance").

They were lurching in the Norths' already dismantled apartment high above the green mass of leaves. The day seemed different to Rosemary from the day before. When she saw him face to face their eyes met and brushed like birds' wings. After that everything was all right, everything was wonderful, she knew that he was beginning to fall in love with her. She felt wildly happy, felt the warm sap of emotion being pumped through her body. A cool, clear confidence deepened and sang in her. She scarcely looked at Dick but she knew everything was all right.

Описывая влюбленность Розмари Хойт и Дика Дайвера, автор метафорически сравнивает взгляды персонажей с легким прикосновением крыльев птиц ("Their eyes met and brushed like birds' wings").

They stopped thinking with an almost painful relief, stopped seeing ; they only breathed and sought each other. They were both in the grey gentle world of a mild hangover of fatigue, when the nerves relax in bunches like piano strings and crackle suddenly like wicker chairs. Nerves so raw and tender must surely join other nerves, lips to lips, breast to breast.

Эмоциональное состояние влюбленных Дика и Розмари уподоблено нервам, которые расслабляются, как музыкальные струны и потрескивают, как плетёные стулья.

Nicole relaxed and felt new and happy; her thoughts were, clear as good bells — she had a sense of being cured and in a new way. Her ego began blooming like a great rich rose as she scrambled back along the labyrinths in which she had wandered for years. She hated the beach, resented the places where she had played planet to Dick's sun.

В конце романа эго Николь начинает расцветать как пышная роза ("Her ego began blooming like a great rich rose"), она освобождается от заботы и опеки мужа. Дик и Николь меняются ролями, теперь уже эго Дика начинает разрушаться из-за его загубленного таланта.

Другим приёмом изображения героев является употребление аллюзий.

Рассмотрим следующие примеры:

He was enough older than Nicole to take pleasure in her youthful vanities and delights, the way she paused fractionally in front of the hall mirror on leaving the restaurant, so that the incorruptible quicksilver could give her back to herself. He delighted in her stretching out her hands to new octaves now that she found herself beautiful and rich. He tried honestly to divorce her from any obsessions that he had stitched her together - glad to see her build up happiness and confidence apart from him; the difficulty was that, eventually, Nicole brought everything to his feet, gifts of sacrificial ambrosia, of worshipping myrtle.

Из контекста романа читатель узнаёт о становлении счастья Николь и Дика. Николь осознавала, что красива и богата, но приносила всё к ногам Ричарда, который постоянно заботился о ней. Далее используется аллюзивное понятие греческой мифологии "ambrosia" (амброзия; пища богов) и "myrtle" (мирт) во фразе "gifts of sacrificial ambrosia, of worshipping myrtle" (дары жертвенной амброзии и священного мирта), что подчеркивает преклонение героини перед своим мужем.

It was a windy four-o'clock night, with the leaves on the Champs-Élysées singing and failing, thin and wild. Dick turned down the Rue de Rivoli, walking two squares under the arcades to his bank, where there was mail. Then he took a taxi and started up the Champs-Élysées through the first patter of rain, sitting alone with his love.

Back at two o'clock in the Roi George corridor the beauty of Nicole had been to the beauty of Rosemary as the beauty of Leonardo's girl was to that of the girl of an illustrator. Dick moved on through the rain, demoniac and frightened, the passions of many men inside him and nothing simple that he could see.

Необыкновенная красота Николь Дайвер метафорически противопоставляется красоте Розмари Хойт. Николь уподоблена изображению кисти Леонардо; безусловно, подобная аллюзия хорошо понятна образованному читателю, имеется в виду известный итальянский живописец периода Возрождения Леонардо да Винчи. Тем самым красота Николь является воплощением руки Мастера, в то время как Розмари, будучи просто привлекательной, является изображением обычного иллюстратора.

The Divers flocked from the train into the early-gathered twilight of the valley. The village people watched the debarkation with an awe akin to that which followed the Italian pilgrimages of Lord Byron a century before. Their hostess was the Gontessa di Minghetti, lately Mary North. The journey that had begun in a room over the shop of a paper-hanger in Newark had ended in an extraordinary marriage.

Прибытие состоятельной семьи Дайвер на Ривьеру воспринимается жителями деревни с благоговением и трепетом. Это восприятие сравнивается с итальянским паломничеством лорда Байрона столетие назад — "the Italian pilgrimages of Lord Byron a century before") (аллюзия на известного английского поэта-романтика Джорджа Гордона Байрона, который в 1816 году покинул Великобританию и жил в Италии).

Еще одним приёмом зарисовки персонажей является обыгрывание идиом.

Проанализируем следующие примеры:

Dick got up to Zurich on fewer Achilles' heels than would be required to equip a centipede, but with plenty - the illusions of eternal strength and health, and of the essential goodness of people - they were the illusions of a nation, the lies of generations of frontier mothers who had to croon falsely that there were no wolves outside the cabin door.

Обыгрывается идиома "Achilles' heel" (Ахиллесова пята; слабое, легко уязвимое место), в контексте она используется во множественном числе и определяется сравнительной степенью наречия "fewer". Ирония звучит во фразе, в которой оживает номинативное значение компонента идиомы "heel" и сообщается, что молодой идеалист Дик Дайвер приехал в Цюрих на работу врача, имея меньше уязвимых мест (дословно пяток), чем было необходимо для того, чтобы снабдить сороконожку, но с множеством иллюзий относительно вечной силы, здоровья и людской доброты.

The Englishman suddenly borrowed his magazines with a little small change of conversation, and Dick, glad to see them go, thought of the voyage ahead of him. Wolf-like under his sheep's clothing of long-staple Australian wool, he considered the world of pleasure - the incorruptible Mediterranean with sweet old dirt caked in the olive trees, the peasant

girl near Savona with a face as green and rose as the colour of an illuminated missal. He would take her in his hands and snatch her across the border...

Идиома "a wolf in sheep's clothing" (волк в овечьей шкуре) искусно обыгрывается в контексте: используется приём уподобления "wolf-like", а также оживляется этимологическое значение компонента идиомы "clothing" подбором тематически близкого слова "wool" во фразе "long-staple Australian wool" (австралийская шерсть длинного волокна). Обыгранная идиома призвана показать хорошо скрываемые эмоции Дика Дайвера, которые, как он сам полагает, предвкушая путешествие на море, раскроются в полной мере на отдыхе.

Baby had said: 'We must think it over carefully -' and the unsaid lines back of that: 'We own you, and you'll admit it sooner or later. It is absurd to keep up the pretence of independence.'

It had been years since Dick had bottled up malice against a creature - since freshman year at New Haven, when he had come upon a popular essay about 'mental hygiene'. Now he lost his temper at Baby and simultaneously tried to coop it up within him, resenting her cold rich insolence.

Поведение Бэйби, сестры Николь Дайвер, описывается как холодное богатое оскорбительное высокомерие - "her cold rich insolence", на что Дик реагирует негодованием. Данное окказиональное словосочетание несомненно является стилистически окрашенным, обусловленным контекстом и функционирует на метасемиотическом уровне.

Таким образом, вышеописанные приёмы помогают красочно отобразить внешность персонажей, а также способствуют раскрытию характера, чувств и поведения героев.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Hirsch, E.D. et al.* The New Dictionary of Cultural Literacy. – Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 2002.
- Izotova, A.* English Idiomatic Phraseology in Fiction. – М., 1998.
- Izotova, A.* English Idioms: Usage and Tradition. – М., 2001.
- Longman Dictionary of Contemporary English. – М.: Русский язык, 1992.
- Longman Dictionary of English Idioms. – The Pitman Press, Bath, 1980.
- Ахманова, О.С.* Словарь лингвистических терминов. – М., 1966.
- Болдырева, Л.В. и др.* Учебные программы по практическому английскому языку. – М.: Филологический факультет МГУ, 2008.
- Болдырева, Л.В., Гюббенет, И.В.* Учебный словарь цитат из англоязычных авторов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000.
- Долгина Е.А.* Краткая грамматика английского языка. – М.: Московский лицей, 2000.
- Изотов, А.И.* Американская культура в зеркале национального корпуса чешского языка: литература, мифология, фольклор. – М.: Азбуковник, 2010.
- Изотова, А.А.* Обыгрывание английских фразеологических единиц в речи. М., 1994.
- Изотова, А.А.* Обыгрывание «устойчивых метафор» в английской художественной литературе // Язык, сознание, коммуникация. – 1999. – № 10. – С. 63-76.
- Изотова, А.А.* Метасемиотика описания в романе Айрис Мердок «Замок на песке» // Язык, сознание, коммуникация. – 2001. – № 16. – С. 54-58.
- Изотова, А.А.* Деформация «устойчивых метафор» в стиле массовой коммуникации // Язык, сознание, коммуникация. – 2001. – № 17. – С. 34-37.
- Изотова, А.А.* Обыгрывание «устойчивых метафор» в произведениях Агаты Кристи // Язык, сознание, коммуникация. – 2003. – № 24. – С. 80-85.
- Изотова, А. А.* Об одном средстве эмоционального воздействия на читателя // Язык, сознание, коммуникация. – 2006. – № 32. – С. 88-92.

Изотова, А. А. Мотив судьбы в романе А. Мердок «Сон Бруно» // Язык, сознание, коммуникация. – 2007. – № 34. – С. 75-80.

Изотова, А.А. Характер литературных персонажей и идиоматическая фразеология в романе С. Моэма «Острие бритвы» // Язык, сознание, коммуникация. – 2008. – № 36. – С. 96-99.

Изотова, А.А. Отвлеченные существительные с суффиксом -ness в романе Аниты Брукнер «Взгляни на меня» // Фразеологизм и слово в национально-культурном дискурсе. Кострома: Элпис, 2008.

Изотова, А.А. Эмфатизация высказывания как стилистический приём в романе А.°Конан Дойля «Затерянный мир» // Язык, сознание, коммуникация. – 2009. – № 37. – С. 78-83.

Изотова, А.А. Курсив как способ эмфатизации речи персонажей // Язык, сознание, коммуникация. – 2009. – № 39. – С. 95-100.

Изотова, А.А. Идиоматичность, символизация и аллюзивность в произведениях С. Моэма // Язык, сознание, коммуникация. – 2011. – № 42. – С. 76-84.

Изотова, А.А. Идиоматичность, символизация и аллюзивность в произведениях С. Моэма // Язык, сознание, коммуникация. – 2011. – № 42. – С. 76-84.

Изотова, А.А. Аллегии и метафоры в романе В. Вульф «Волны» // Язык, сознание, коммуникация. – 2011. – № 43. – С. 64-72.

Изотова, А.А. Метасемиотическое звучание как часть авторского замысла в романе А. Мердок «Ученик философа» // Язык, сознание, коммуникация. – 2012. – № 44. – С. 63-67.

Изотова, А.А. Аллюзивность художественного текста Аниты Брукнер // Вестник университета (Государственный университет управления). – 2014. – № 1. – С.

Изотова, А.А. Средства и способы характеристики персонажей в романе Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Ночь нежна» // Язык, сознание, коммуникация. – 2014. – № 48. – С. 70-74.

Кунин, А.В. Англо–русский фразеологический словарь. – Москва, 1967.

Лебина Н.Д. Онтология отвлеченных существительных с суффиксом -ness в современном английском языке: Автореф. ... канд. филол. наук. – М., 1990

Некрасова, Е.А. Тёрнер. – М.: Изобразительное искусство, 1976.

Полубиченко, Л.В. Зачем факультетам иностранных языков художественная литература? // Язык. Культура. Общение: Сб. научн.

трудов в честь юбилея заслуженного профессора МГУ им. М.В. Ломоносова С.Г. Тер-Минасовой / Отв. ред. Г.Г. Молчанова. – М.: Гнозис, 2008. – С. 185-198.

Пухова, Н.В. Аллюзия как художественный прием в повести Дж. Фаулза «Башня из черного дерева» // *Мировая литература в контексте культуры.* – 2008. – №3. – С. 104-107.

Тер-Минасова, С.Г. Словосочетание в научно-лингвистическом и дидактическом аспектах. – М., 1981.

Тер-Минасова, С.Г. Синтагматика функциональных стилей и оптимизация преподавания иностранных языков. – М., 1986.

Тер-Минасова, С.Г. Война и мир языков и культур. – М.: Слово, 2008.

Филиппова, М. М. Ирония и сарказм как неотъемлемая часть английской культуры и их когнитивная важность в преподавании английского языка и практике межкультурного общения // *Язык, сознание, коммуникация.* – 1999. – № 10. – С. 132-144.

Царёва, Е.В. Проблема интертекстуальности в современной английской литературе (на примере творчества П. Акройда и Дж. Барнса) // *Иностранные языки в высшей школе.* – 2010. – №2. – С. 117-121.

Чиненова, Л.А. Английская фразеология в языке и речи. – М., 1986.

Чиненова, Л.А. Динамика семантических процессов / *Методика и методология изучения языка.* – М., 1988.

Чиненова, Л.А. Процессы развития английской идиоматики // *Вопросы языкознания.* 1983. №2.