

УДК 81'38



**Николаев С. Г.,**

© 2021

*заведующий кафедрой английской филологии  
Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации  
Южного федерального университета, доктор филологических наук, профессор  
Ростов-на-Дону, Россия*



**Загоруйко А. Д.,**

© 2021

*магистрант кафедры английской филологии,  
ИФЖиММК ЮФУ, Ростов-на-Дону, Россия*

## ОБРАЗНОСТЬ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: ДИНАМИЧЕСКИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРИАЛЕ БРИТАНСКОГО РОМАНА XX ВЕКА)

*Объектом исследования являются средства создания образности в художественных текстах на английском языке. В качестве предмета исследования выступают механизмы создания художественной выразительности, а также их изменение в ходе развития историко-литературного процесса. Актуальность темы обусловлена возрастающим интересом к литературному процессу и его осмыслению в междисциплинарном свете с точки зрения стилистики и когнитологии. Теоретическая значимость заключается в разработке проблем, связанных с механизмами действия и воздействия экспрессивных стилистических средств в художественном тексте с опорой на имеющиеся исследования в этой области.*

**Ключевые слова:** *средства создания образности; система образности; изобразительность; выразительность; эмоциональность и экспрессивность; динамическое развитие стилистических средств; структура художественного текста.*



### ВВЕДЕНИЕ

**Р**оль, место, назначение образных стилистических средств в тексте вербального художественного артефакта — в нашем случае романа — менялись на протяжении всего XX столетия. Помимо собственно совокупности названных средств, как системы и инструмента воздействия на читателя-реципиента, особый интерес представляет характер этих изменений. Отсюда цель нашего исследования: проследить развитие образных средств именно как системы с учетом особенностей таких субъективно-объективных параметров, как авторский стиль изложения и культурно-историческая эпоха. Так как динамика (динамизм) пред-

ставляет собой явление синкретичное и полиаспектное, считаем необходимым привести краткое обоснование выбора темы.

Во-первых, названный феномен малоизучен в современной филологической науке, в лингвостилистике в частности. Во-вторых, он достаточно красноречив с позиций исторического осмысления природы исследовательского объекта. В-третьих, он представляет несомненный экстралингвистический интерес как компонент общечеловеческой (мировой, глобальной) коммуникации.

## МАТЕРИАЛ

---

Для анализа из всего многообразия художественных прозаических текстов, созданных в Британии на протяжении XX века, нами были отобраны следующие три романа: «Луна и грош» (*The Moon and Sixpence*, 1919) Уильяма Сомерсета Моэма, «Возвращение в Брайдсхед» (*Brideshead Revisited*, 1945) Ивлины Во и «Англия, Англия» (*England, England*, 1998) Джулиана Барнса. Такой выбор обусловлен отнесенностью всех произведений к одному литературному жанру романа; они объединены одной тематикой; каждый роман не просто широко известен и популярен у читателей, причем не только англоязычных, но и является весьма значимым событием в контексте «своей» национальной культурной традиции. В содержательный центр трех романов помещена личность творца; развитие фабулы связано с её становлением; глубокой рефлексии подвергается творчество как философско-эстетическая категория и его влияние на жизнь людей в целом.

## ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ МЕТОДЫ

---

При анализе материала использовались методы, включающие анализ теоретической литературы по проблеме исследования, а также культурно-исторический и контекстуальный анализ эмпирического материала. Также применялся метод сплошной выборки и описательный метод в совокупности с приемами лингвистического наблюдения, сравнения, классификации и интерпретации.

## ДЕФИНИЦИИ БАЗОВЫХ ПОНЯТИЙ

---

Прежде чем перейти к рассмотрению инструментария конкретных образных средств, следует определить базовые понятия экспрессивной стилистики, связанные со способностью текста оказывать эстетическое воздействие на читателя.

Так, под *изобразительностью* понимается наглядность элементов речи и их способность вызывать конкретные представления об объектах, которые они описывают [8, с. 121]. Такой способностью обладает только такая речь, которая отклоняется от «нейтрального стандарта». Благодаря этому изобразительная речь воспринимается более оперативно, находит более глубокий эмоциональный отклик, вызывает сопереживание у читателя, лучше и дольше сохраняется в памяти.

Следующей, смежной категорией выступает *выразительность* речи. Под выразительностью понимается «способность текста привлекать внимание своей речевой организацией» [10, с. 215]. Выразительность также называют коммуника-

тивным качеством речи, которое смещает акцент в сторону эстетических свойств текста [8, с. 64]. К числу инструментов, с помощью которых она создается, относятся точность, логичность, ясность, отбор фактов, ритм, а также особые грамматические средства, тропы и фигуры речи. Благодаря выразительности не просто привлекается внимание слушателя к сказанному, но и впоследствии на сказанном внимание реципиента фиксируется.

Понятие *экспрессивности* высказывания не нашло единого осознания и определения в современном языкознании. В контексте нашего исследования мы придерживаемся следующей трактовки: экспрессивностью называются такие свойства языковых и речевых элементов, которые способны выразить эмоциональное и оценочное состояние автора по отношению как к означаемому, так и к реципиенту и коммуникативному акту в целом [8, с. 539]. Экспрессивность субъективна, так как связана с личностью автора и транслирует его отношение к предмету речи или собеседнику. Экспрессивность проявляется практически на всех без исключения уровнях языка. Разноуровневые экспрессивные средства обладают выраженной положительной или отрицательной коннотацией:

— фонетика: фонологически малохарактерные и/или нечастотные для данного языка изменения звуков, акцентные и интонационные средства, звуковые повторы и т. д.;

— морфология: словосложение и экспрессивные аффиксы с частными признаками усилительной (интенсифицирующей) семантики;

— лексика: экспрессивные слова и сочетания слов, переносы лексического значения, междометия, усилительные частицы и т. д.;

— синтаксис: изменение обычного порядка слов, использование эллиптических конструкций, повторов и др. [3, с. 591].

Наконец, понятие *эмоциональности* также имеет несколько интерпретаций. В широком смысле эмоциональность трактуется как разнообразие способов выражения чувств субъекта, а в узком — как чувство говорящего по отношению к объекту речи [6, с. 14]. Эмоциональность может быть языковой и речевой в зависимости от передаваемого значения. В первом случае эмоциональность передает установленное, общепринятое значение, а во втором — индивидуальное, обусловленное определенным контекстом. Таким образом, эмоциональность высказывания всегда связана с реализацией эмоциональной оценки, а экспрессивность — с усилением высказывания и убеждением.

С опорой на взаимодействие рассмотренных категорий нам удалось установить, каким образом они способствуют созданию *образности* художественного текста в целом. Образность, в свою очередь, обусловлена семантической неоднозначностью слова в тексте. В слове можно выделить два компонента его содержания: объективное (или словарное) значение и субъективное значение, также называемое «художественно-образительным приращением» [4, с. 33], которое обуславливает способность слова иметь и «включать» в контекст широкие ассоциативные связи. Таким образом, первое значение слова заключает в себе один признак, в то время как второе содержит множество признаков.

Такое понимание слова позволяет нам выделить несколько характеристик, формирующих образность как систему. Во-первых, предметная конкретность сло-

ва обуславливает конкретное представление об обозначаемом явлении. Предметная конкретность способствует восприятию содержания речи через чувственные представления. Благодаря такому свойству образности создается «достоверный слепок с объективной реальности, легко узнаваемой читателем и проецируемой на ранее полученный опыт» [9, с. 104].

Во-вторых, многозначность слова и его ассоциативность с другими предметами и явлениями окружающей действительности позволяют говорить о семантической двуплановости образности. Она, в свою очередь, проявляется в переносе названия с одного объекта на другой, что способствует «видению одного объекта через другой, к классу которых он не принадлежит» [4, с. 35].

Свойство многозначности позволяет внутри категории образности выделить два типа образности — тропеическую и нетропеическую. Первая основывается на употреблении слов и выражений в переносном значении, а под нетропеической образностью понимается ее способность оказывать эстетическое впечатление с помощью семантически нейтральных слов и контекста [7, с. 255]. Нетропеическая образность также обеспечивается звуковыми, интонационно-ритмическими средствами и синтаксическими приемами. Оба вида образности способствуют восприятию речи через чувственные представления.

В-третьих, образность, имея словесное выражение и являясь частью художественного текста, также передает информацию, заложенную автором, и представляет собой определенный способ концептуализации действительности. В слове отражается действительность, а автор художественного текста осуществляет её вторичное преобразование. Так, образность художественного текста заключается «не в самом по себе использовании речевых явлений, но в характере, в принципе их использования» [1, с. 23]. В каждом словесном образе проявляется индивидуальность автора, который его создал. В то же время у реципиента художественного текста из отдельных словесных образов складывается представление о тексте в целом. Итак, совокупность всех словесных образов в художественном произведении складывается в общую образную систему, интегральная функция которой состоит в формировании у реципиента конкретно-чувственных представлений о действительности.

## ДИСКУССИЯ

---

При рассмотрении средств создания образности особое внимание было уделено их расположению в структуре художественного текста. С одной стороны, текст представляет собой единое целое, причем его единство определяется прежде всего автором. С другой стороны, любой текст состоит из совокупности элементов, составляющих его целостность. Мы пришли к выводу, что художественный текст необходимо рассматривать как комплексную структуру, которая складывается из языковых единиц разных уровней, при этом обладающих своей неповторимой спецификой. Однако деление текста может быть непреднамеренным, так как «сам создатель художественного текста не всегда заранее продуманно и четко членит свое произведение на части» [2, с. 50]. Как и позиционирование средств выразительности, текстовое членение отражает индивидуальные особенности ав-

тора и его подсознательное стремление актуализировать определенные аспекты содержательной информации.

Некоторые исследователи (Г. Н. Акимова, Е. С. Зорина) отмечают тенденцию к усложнению синтаксической структуры художественного текста в произведениях авторов XX — начала XXI века. Эту черту связывают с особенностями поэтики литературных направлений данного периода. Усложнение синтаксиса проявляется в формах передачи неавторской речи, особом пунктуационном и графическом оформлении текста, а также в использовании конструкций экспрессивного синтаксиса [5, с. 164]. Каждый из этих приемов способствует особой организации текста с целью передачи авторского замысла, а также придает тексту дополнительное коммуникативное и эстетическое значение. Подобные изменения позволяют сделать вывод, что структура текста динамична и может намеренно меняться автором для наибольшего (предельного) соответствия замыслу.

Рассмотрим на конкретных примерах средства, с помощью которых формируется система образности внутри отдельного художественного текста. Заметим, что система образных средств любого художественного произведения представляет собой обширный материал для исследования его стилистических особенностей. Зачастую те или иные средства выбираются автором неосознанно, тем самым формируя систему образов, уникальную для каждого отдельно взятого произведения. В фокусе нашего внимания находится авторская речь, так как она наиболее насыщена образными средствами и обращена непосредственно к читателю.

Отправной точкой исследования послужил текст У. С. Моэма «Луна и грош». Прежде всего следует отметить, что повествование ведется здесь от первого лица, а сам рассказчик чаще всего выступает в роли наблюдателя. С появлением каждого нового персонажа (автор вводит персонажей вплоть до предпоследней главы) к образу главного героя добавляются новые детали. Так создается полиперспектива, и каждый последующий персонаж дополняет портрет главного героя новыми чертами, привносит в повествование новые факты.

В то же время все персонажи романа представлены через призму восприятия нарратора, который отбирает для своего рассказа наиболее релевантные, на его взгляд, факты, так как зачастую сам не является непосредственным участником описываемых событий. Таким образом, субъективная оценка проявляется не только в описании героев произведения, но и в самом отборе материала.

Для У. С. Моэма его в репрезентации образа англичанина характерно использование приема противопоставления, то есть описание главного героя как человека, не соответствующего образу настоящего британца:

*Strickland was distinguished from most Englishmen by his **perfect indifference to comfort**; it did not irk him to live always in one **shabby room**; he had no need to be surrounded by **beautiful things**. (Maugham, 2005, с. 94)*

*He did not want arm-chairs to sit in; he really felt more at his ease on **a kitchen chair**. <...> I never knew a man so **entirely indifferent to his surroundings**. (Maugham, 2005, с. 114)*

Образ художника создается «от обратного»: читатель узнает о поведении, вкусе и привычках Стрикленда через описание того, что для него нехарактерно. Среди соотечественников главного героя выделяет абсолютное безразличие

к комфорту и материальной красоте. В приведенных примерах особое внимание автор уделяет описанию обыденного, намеренно подчеркивая непримечательность обстановки. Здесь изобразительность достигается за счет использования предметной лексики. Высказывания отличаются ясностью и точным подбором слов. Своеобразным символом добровольного аскетизма Стрикленда становится стул: на протяжении всего повествования рассказчик несколько раз возвращается к привычке художника всегда садиться на обычный табурет вместо удобного кресла. Таким образом, с помощью этих приемов также актуализируется тема исключительности и отчужденности, так как главный герой оказывается противопоставлен миру, в котором он находится.

Интересно, что контраст в изображении Стрикленда проявляется не только в противопоставлении его окружающим, но и в описании внутреннего конфликта:

*He was eternally a pilgrim, haunted by a divine nostalgia, and the demon within him was ruthless. (Maugham, 2005, c. 202)*

Автор сравнивает героя с паломником, которого преследует «божественная ностальгия». Однако у его странствий нет «священной цели», и за возвышенным образом скрывается «жестокий демон». Контраст «внутри образа» поддерживается с помощью эпитетов и контекстуальной оппозиции (*pilgrim — demon, divine — ruthless* и т. д.).

Особый интерес представляют художественные средства, с помощью которых автор обращается к теме прошлого. В основе его изображения также находится прием контраста:

*The younger generation, conscious of strength and tumultuous, have done with knocking at the door; they have burst in and seated themselves in our seats. The air is noisy with their shouts. Of their elders some, by imitating the antics of youth, strive to persuade themselves that their day is not yet over; <...> they are like poor wantons attempting with pencil, paint and powder, with shrill gaiety, to recover the illusion of their spring. <...>The pendulum swings backwards and forwards. The circle is ever travelled anew. (Maugham, 2005, c. 36)*

В приведенном отрывке автор обращается к классическому противопоставлению старого и нового поколений. На лексическом уровне оно снова проявляется через ряд оппозиций: *youth — elders, us — they*. Благодаря этому в воображении читателя создается контрастный образ, соединяющий противоположные стороны спектра. Метафорически описано, как на место одного поколения приходит другое. Читатель слышит, как молодые писатели врываются (*burst in*) с шумом (*shouts*) и без стука (*have done with knocking*). Яркий образ поддерживается благодаря лексике, связанной с первичными, «корневыми» чувствами человека. К старшему поколению автор относится с нескрываемой иронией, которая проявляется в сравнении с «несчастливыми распутницами» (*like poor wantons*). Старикам остается подражать былой молодости, которая метафорически представлена в образе весны как периода расцвета жизненных сил.

Наконец, экспрессивность высказыванию придает звуковая аллитерация согласного звука [p] при перечислении арсенала омоложения (*pencil, paint and powder*). В последнем предложении эпизода возникает хорошо известный образ маятника — *pendulum*, символизирующий время и движение по кругу. Таким об-

разом, изображается естественность и повторяемость процесса смены поколений. Такое авторское осмысление времени позволяет проследить динамику даже в рамках одного произведения, так как намеренно подчеркивается связь прошлого с настоящим.

Одним из наиболее выразительных приемов, с помощью которого описываются внешность и манера поведения героя, а также транслируются основные темы произведения, является ирония. Посредством иронии лучше всего отражается субъективное отношение автора, а также усиливается экспрессивность повествования. Прежде всего авторской иронии подвергается светское общество:

*It was the kind of party which makes you wonder why the hostess **has troubled to bid** her guests, and why the guests **have troubled to come**. They met **with indifference**, and would part **with relief**. <...> The Stricklands "**owed**" dinners to a number of persons. (Maugham, 2005, с. 44)*

Использованные в переносном смысле глаголы *bid* и *owned* метафорически описывают взаимоотношения хозяев и гостей; в основе этих отношений лежит не столько дружеская привязанность, сколько вынужденная условность. Их встреча — часть рыночных отношений, а любезности — условная валюта. Параллельная конструкция и лексический повтор *have troubled* способствуют созданию комического эффекта, который также поддерживают контекстные синонимы *indifference* и *relief*. Так автор создает карикатурный образ светского общества, в качестве его отличительной черты демонстрируя искусственность и наигранность.

В построении смыслов романа Моэма прежде всего следует отметить особенности его членения. В делении художественного текста соблюдается принцип равномерности с учетом параметра объема. Роман состоит из 58 глав, каждая из которых представляет собой законченную мысль, а их построение и объем (протяженность) способствуют лучшему восприятию и служат поддержанию ясности текста на уровне его структуры.

Авторская речь отличается особой изобразительностью в завязке, когда впервые появляются герои романа и дается описание месту действия. Основной задачей автора на этом этапе является привлечение внимания читателя, поэтому в тексте присутствует большое количество образных средств. Интересно, что в романе такой подход наиболее характерен для описания второстепенных персонажей, в то время как при первой встрече с главными героями писатель намеренно подчеркивает их обыденность.

В повествовании прослеживается определенная последовательность: сначала дается описание окружающего пространства или внешности персонажа, в котором уже заложена субъективная оценка автора, и только после этого герой обретает голос и получает собственную речевую характеристику. К середине романа преобладающей формой повествования становится диалог. Разговорная речь отличается заметно меньшей выразительностью. Персонажи общаются простыми предложениями, возникает большое количество эллиптических конструкций. В главах, построенных на диалоге, быстрее развивается действие романа. Чем быстрее происходит развитие сюжета, тем меньше средств речевой образности используется в тексте. Таким образом, событийность здесь преобладает над изобразительностью.

Для продолжения исследования был взят роман Ивлины Во «Возвращение в Брайдсхед». В отличие от Сомерсета Моэма, который стремился восстановить историю Чарльза Стрикленда в хронологическом развитии с сохранением точности фактов, изображение прошлого у И. Во носит характер переосмысления. В то время как У.С. Моэм рассуждает над возможными сценариями развития событий и альтернативными способами изображения героев, рассказчик И. Во больше размышляет о значении случившегося в своей жизни и его влиянии на настоящее. Память для него становится способом познания себя и диалогом с самим собой, а не просто рассказом о случившемся.

*My theme is memory, that **winged host** that soared about me one grey morning of wartime. These **memories, which are my life** — for we possess nothing certainly except the past — were always with me. (Waugh, 2012, c. 215)*

В репрезентации темы памяти наиболее выразительны сравнительные конструкции и метафоры. Память для рассказчика — крылатое существо, неожиданно захватившее его во время войны. В то же время воспоминания — это и есть сама жизнь. В каком-то смысле герой видит прошлое чем-то материальным, что выражается в употреблении глагола *possess* в значении «иметь что-то, чем-то обладать». Наличие разных образов выражает не только субъективную оценку рассказчика, в том числе в них отражаются поиски подходящего определения для собственных воспоминаний.

В ответ на необходимость дать более широкую картину прошлого рождается образ Молодой Англии и противопоставление разных поколений, подобное тому, что мы видели в тексте У.С. Моэма:

*In the weeks that we were together **Hooper became a symbol me of Young England**, so that whenever I read some public utterance proclaiming what **Youth demanded in the Future and what the world owed to Youth**, I would test these general statements by substituting 'Hooper' and seeing if they still seemed as plausible. Thus in the dark hour before reveille I sometimes pondered: '**Hooper Rallies**', '**Hooper Hostels**', '**International Hooper Cooperation**', and '**the Religion of Hooper**'. He was the **acid test** of all these alloys. (Waugh, 2012, c. 15)*

Разница в мировоззрении устанавливается за счет приема контраста, так как сам повествователь противопоставляет себя представителям новой Англии. Их он показывает через описание офицера Хупера, попавшего в армию против своей воли. Этот персонаж отличается от рассказчика поведением, привычками, воспитанием и образованием. В образе Хупера посредством синекдохи И. Во создает портрет всего юного поколения. Он также сравнивает офицера Хупера с «кислотной пробой» (*acid test*) для всего, что связано с новым поколением: «Общежития для Хупера», «Солидарность Хуперов во всем мире», «Хупер и религия».

Помимо темы прошлого, в романе осмысливается тема английскости, воплощенная в представителях класса аристократии. Примечательно, что основные черты английскости определяет Энтони Бланш, который сам не является англичанином по этнической принадлежности. Так создается контраст восприятия: автор показывает образ англичанина чужими глазами.

*It was **charm** again, my dear, **simple, creamy English charm, playing tigers** <...> **Charm is the great English blight**. It does not exist outside these damp islands. It spots and kills anything it touches. (Waugh, 2012, c. 260)*



В качестве отличительной черты герой выделяет «английское обаяние», дополняя характеристику таким эпитетом, как *creamy* («сливочный»). Неоднозначность обаяния с «тигровой шкурой» проявляется в метафоре *playing tigers*. Под внешним дружелюбием подразумевается английское высокомерие и сдержанность в проявлении чувств, которые герой в дальнейшем сравнивает с понятием *blight*. Согласно Оксфордскому словарю, *blight* обозначает «что-то, что оказывает очень плохое влияние, часто в течение длительного времени». Таким образом саркастически подчеркивается фальшивость в характере англичан, которая, по замечанию героя, нередко вредит им самим.

*It seemed to me that there was something a little gentlemanly about your painting. You must remember I am not English; I cannot understand this keen zest to be wellbred. English snobbery is more macabre to me even than English morals.* (Waugh, 2012, с. 258–259)

Картины английского художника также отражают национальные особенности. Так, в определении *gentlemanly* сочетается набор характеристик, в число которых входит вежливость, образованность и воспитание. С помощью сарказма выделено стремление англичан демонстрировать хорошие манеры (*wellbred*), что особенно характерно для представителей аристократического класса. Наконец, в качестве обобщенной характеристики упоминаются «английский снобизм» и «английские нравы».

Описание английского характера также содержится в авторской речи. Следует отметить, что, как и У.С. Моэм, Ивлин Во довольно часто обращается к приему иронии в создании образа типичного англичанина:

*There were half a dozen of these friends in the Tapestry Hall: politicians; “young Conservatives” in the early forties, with sparse hair and high blood-pressure; ...* (Waugh, 2012, с. 261)

Автор создает ироничный образ общества в доме Джулии Моттрэм, называя сидящих сорокалетних политиков «молодыми консерваторами». Упоминание партии также можно рассматривать как характерный маркер временного периода, предшествовавшего началу войны. Усилению комического эффекта и повышению экспрессивности способствует зевгма «с залысиной и гипертонией» (*with sparse hair and high blood-pressure*), где в качестве однородных определений используются понятия из разных сфер.

В контексте нашего исследования особый интерес представляет композиция текста Ивлины Во. Роман делится на следующие структурные элементы: пролог, эпилог и три книги, каждая из которых, в свою очередь, состоит из отдельных глав. Следует отметить, что каждая из перечисленных частей романа имеет отдельное название.

Так, пролог и эпилог отмечены заголовком *Brideshead Revisited*, что можно рассматривать как наглядный пример кольцевой композиции. Повседневный быт армии в завязке и заключении романа образуют повествовательную рамку и отмечают точку настоящего на временной шкале. Также в прологе обозначается художественная значимость поместья Брайдсхед для дальнейшего повествования.

Название первой книги представляет собой латинское крылатое выражение *Et in Arcadia ego*. В нем содержится аллюзия на одноименную картину французского художника Николя Пуссена «Аркадские пастухи». В образе Аркадии вопло-

щен рай, где гармонично сосуществуют человек и природа. В то же время на полотне изображен череп, символизирующий смерть. Таким образом художник переосмысливает значение латинской фразы «И в Аркадии я есть», указывая на то, что даже в райском месте жизнь не может длиться вечно. Благодаря включению такого сильного образа в заголовок Ивлин Во заранее формирует у читателя представление о сюжете. В этой книге происходит знакомство с героями романа и создается образ поместья Брайдсхед.

Название второй книги *Brideshead Deserted* образует интересную симметричную конструкцию вместе с вступительной и заключительной частями романа. Снова появляется топоним Brideshead, что служит еще одним композиционным указателем на центральное положение усадьбы в произведении. Под опустошением (*deserted*) понимается отъезд главного героя и прерывание отношений с семьей Марчмейн, также начавшийся разлад в отношениях внутри семьи.

Наконец, в названии заключительной третьей книги содержится фраза *A Twitch Upon the Thread*. Сочетание взято из рассказов Г.К. Честертон об отце Брауне и впервые появляется в романе И. Во к концу первой книги. Тогда Корделия объясняла главному герою, что членов ее семьи нельзя назвать образцовыми католиками, так как ее отец, брат Себастьян и сестра Джулия оставили веру. Вынесение фразы в заголовок третьей книги предвосхищает развязку религиозной линии романа. Таким образом, особенность авторского стиля отражается в обращении к аллюзиям на уровне организации текста.

В дальнейшем членении текста на главы проявляется особый способ проекции авторской мысли, так как в качестве подзаголовка коротко описаны основные события. Например:

*I meet Sebastian Flyte — and Anthony Blanche — I visit Brideshead for the first Time (Waugh, 2012, c. 77)*

*Lord Marchmain at home — death in the Chinese drawing-room — the purpose revealed Time (Waugh, 2012, c. 296)*

Примечательно, что в названии автор восстанавливает хронологическую последовательность событий, хотя нарратив нельзя назвать последовательным. Таким образом, композиция становится важным элементом в раскрытии темы памяти. С одной стороны, технически ход событий понятен из заголовка, с другой стороны, большее значение имеет ретроспективный способ изображения.

На заключительном этапе исследования мы обратились к постмодернистскому тексту Дж. Барнса, в котором прослеживается подход к национальной истории как к человеческой памяти, что позволяет героям произведения интерпретировать исторические события в более выгодной форме для достижения коммерческого успеха. Например:

***You — we — England — my client — is — are — a nation of great age, great history, great accumulated wisdom. Social and cultural history — stacks of it, reams of it — eminently marketable, never more so than in the current climate. <...> If I may coin, no, copyright, a phrase: We are already what others may hope to become. This isn't self-pity, this is the strength of our position, our glory, our product placement. We are the new pioneers. We must sell our past to other nations as their future!*** (Barnes, 2000, c. 45)

В речи Джерри Бэтсона проявляется коммерческий подход к прошлому, что можно рассматривать как характерную особенность эпохи. Для людей нового времени история — такой же объект торговли. Об этом свидетельствует лексика из области маркетинга: *client, copyright, marketable, product placement, sell* и т. д. Наглядным подтверждением также служит появление рекламного слогана *We are already what others may hope to become* («вы движетесь, а мы уже пришли»). Наконец, в речи героя встречаются лексические повторы: *great, our*. Во-первых, с их помощью строится градация, составляющие которой расположены в порядке возрастающей смысловой значимости, где главный акцент приходится на последний элемент (*accumulated wisdom, product placement*). Во-вторых, они способствуют усилению экспрессивности и привлекают внимание читателя, что и является основной функцией рекламного текста. Таким образом, автор расширяет систему образных средств с помощью включения элементов, характерных для разных функциональных стилей речи.

В изображении исторического прошлого Дж. Барнс так же, как и писатели, рассмотренные выше, обращается к сопоставлению прошлого и настоящего. Однако, в отличие от И. Во и У. С. Моэма, прошлое и настоящее не столько противопоставляются, сколько отождествляются: «я» — «мы» — «Англия» — «великая история» — «накопленная мудрость». Кроме того, размышления направлены не только на осмысление своего прошлого, но и на будущее развитие. Так проявляется влияние постмодернистской модели мышления, которая привносит новые параметры, предлагая возможные сценарии для интерпретации будущего.

Наиболее наглядно тема подлинности отразилась в центральном образе романа — проекте уникального парка на острове Уайт. Его идейной основой является воплощение старой доброй Англии. Однако важным становится не то, что Англия из себя представляет на самом деле, а то, что о ней думают. Джулиан Барнс доводит до предела способ определения английскости, предлагая читателю список стереотипных ассоциаций:

1. ROYAL FAMILY
2. BIG BEN/HOUSES OF PARLIAMENT
3. MANCHESTER UNITED FOOTBALL CLUB
4. CLASS SYSTEM
5. PUBS
6. A ROBIN IN THE SNOW
7. ROBIN HOOD AND HIS MERRIE MEN
8. CRICKET
9. WHITE CLIFFS OF DOVER
10. IMPERIALISM

<...>

(Barnes, 2000, с. 86–87)

Перечисленные позиции объединяют особенности английских традиций, культуры и быта. Здесь образность достигается за счет употребления лексики, насыщенной национально-культурной семантикой. Приведенный список черт национальной идентичности можно разделить на несколько категорий.

К историческим и общественно-политическим реалиям относятся имена знаменитых политиков и правителей, а также названия некоторых ключевых событий в истории Британии (*Royal Family, Winston Churchill, Battle Of Britain*). Образ культурного наследия Англии передан через упоминания о Шекспире, Робин Гуде и «Алисе в стране чудес». Привычки англичан воплощены в пунктах «чаепитие», «завтрак» и «садоводство». Наконец, перечисление топонимов (*White Cliffs Of Dover*) и других объектов окружающей действительности (*Stonehenge, Big Ben/Houses of Parliament, London taxis*) создает представление о среде, в которой живут англичане. Несмотря на формальное отсутствие образных средств, наличие «списочного» элемента текста придает произведению особую выразительность. Таким образом, динамика в использовании художественных средств проявляется в расширении способов создания образности: в её системе появляются элементы, присутствие которых еще недавно не рассматривалось возможным в рамках данного функционального стиля.

Тем не менее, изображение английскости не ограничивается данными общественного опроса; оно также осмысливается отдельными героями:

*It's really, how do we advertise the English? Come and meet representatives of a people widely perceived, even according to our own survey, as cold, snobbish, emotionally retarded, and xenophobic. As well as perfidious and hypocritical, of course. (Barnes, 2000, c. 108)*

Сарказм отражается в перечислении стереотипных характеристик англичан, где сдержанность в проявлении чувств и эмоций именуется «эмоциональной отсталостью» (*emotionally retarded*) и холодностью, а патриотизм граничит с ксенофобией. Очевидно, что Марта не согласна с перечисленным набором качеств, но намеренно акцентирует внимание на негативных характеристиках. В то же время описанный эпизод можно рассматривать и как пример английского чувства юмора, также дополняющий изображение национального характера.

Обратим внимание на особенности композиции постмодернистского текста Джулиана Барнса. Роман состоит из трех частей, отличающихся друг от друга по объему и стилю написания. В первой части описана история детства главной героини Марты Кокрейн. Символично, что именно в части под заголовком *England* автор вводит в повествование образ паззлов, которые Марта собирала в детстве. В контексте романа паззл «Графства Англии» можно считать символом английской идентичности:

*...there was Kent pointing its finger or its nose out at the Continent in warning — careful, foreigners over there; Oxfordshire playing spoons with Buckinghamshire and squashing Berkshire flat; Nottinghamshire and Derbyshire like side-by-side carrots or pine-cones... (Barnes, 2000, c. 13)*

Автор намеренно привлекает внимание читателя к детской игре при помощи средств, усиливающих изобразительность. Так, посредством олицетворения Кент обретает палец и нос, направленные в сторону континента (*pointing its finger or its nose*); графства Бакингемшир и Оксфордшир «играют ложками» (*playing spoons*). Метафорически описано положение Беркшира, который скоро «раздавят» (*squash*) соседние графства. Наконец, Ноттингемшир и Дербшир благодаря внеш-

нему сходству напрямую сравниваются с морковками и сосновыми шишками (*like side-by-side carrots or pine-cones*).

В приведенном выше описании есть стилистически значимая особенность: набор сравнительных образов иллюстрирует восприятие игры маленькой девочкой. Таким образом, благодаря подбору соответствующих образных средств автор вводит в повествование элементы несобственно-прямой речи. В результате создается двуплановость высказывания, в котором через рассказчика транслируются мысли и чувства персонажей. К такому способу повествования рассказчик, не являющийся непосредственным участником описываемых событий, обращается на протяжении всего романа.

Вторая и самая большая по объему часть, в которой разворачиваются основные события романа, делится еще на три главы: создание проекта и строительство парка на острове Уайт, открытие развлекательного центра и смена руководства острова с последующей отставкой Марты. Прежде всего, стоит отметить название второй части *England, England*:

*Once upon a time this used to be the Isle of Wight, but its current inhabitants prefer a simpler and grander title: they call it **The Island**. Its official address since **declaring independence** two years ago is typical of Sir Jack Pitman's **roguish, buccaneering style**. He named it **England, England**. Cue for song.* (Barnes, 2000, с. 174)

В первую очередь, выразительность создается на грамматическом уровне. Официально провозглашенная независимость острова Уайт проявляется в употреблении определенного артикля *The Island*, указывающего на его исключительность. Отныне название острова представляет собой его официальный адрес, который и вынесен в заголовок: административная область — Англия, страна — Англия. Решение закрепить за островом именно такое название иронично названо хулиганским и бесшабашным с помощью эпитетов *roguish* и *buccaneering*. Наконец, важной интертекстуальной отсылкой, характерной для постмодернизма, является последняя строчка: *Cue for song*. При этом конкретное указание или название песни отсутствует, но знающий читатель может реконструировать его по аналогии с названием острова. Отсылка на текст популярной в США патриотической песни *America, America* присутствует в тексте имплицитно.

Наконец, в заключительной части романа *Anglia* описано возвращение Марты с острова Уайт в старую Англию. Однако за несколько лет существования искусственного государства на острове геополитическое положение настоящей Англии в мире существенно изменилось:

*The old **administrative division into counties was terminated**, and new provinces were created, based upon **the kingdoms of the Anglo-Saxon heptarchy**. Finally, the country declared its **separateness from the rest of the globe** and from the Third Millennium by changing its name to **Anglia**. The world began to forget that 'England' had ever meant anything except **England, England**, a false memory which the Island worked to reinforce; while those who remained in **Anglia** began to forget about the world beyond.* (Barnes, 2000, с. 244)

Здесь автор снова прибегает к образу паззлов «графства Англии», описанному в первой части романа. В изменении административно-территориального деле-

ния страны отражаются принципы игры, в которую Марта играла в детстве. Через изображение старой Англии писатель подводит итог всех тем, освещенных в произведении. Снова объединяется тема личного и исторического развития: Марта возвращается в страну, где она родилась и выросла, к своим истокам возвращается Англия (прежнее деление на англо-саксонские королевства — *the kingdoms of the Anglo-Saxon heptarchy*). Историческое движение в обратную сторону прослеживается в заголовке *Anglia* как историческом названии «страны англов». Окончательно оформляется противопоставление между Англией и островом Уайт, Англией и всем миром. Таким образом, автор доводит до абсурда конфликт настоящего и фальшивого. Весь мир забывает о существовании аутентичной Англии, которая взаимно забывает о мире за её пределами.

### ВЫВОДЫ

---

Итак, благодаря проведенному исследованию мы установили, что динамический аспект текста отображается не только при сопоставлении отдельно взятых художественных произведений, но и внутри каждого из них. Сопоставление нескольких произведений позволяет проследить влияние экстралингвистических факторов на построение системы образов. Кроме того, с течением времени и развитием новых литературных течений изменяется авторский приоритет в использовании образных средств. Наконец, изменяется модель художественного мышления, что обуславливает изменение принципов построения самой системы образных средств.

В течение XX века представителями британской культуры были подвергнуты переосмыслению темы памяти и воспоминаний. Для английского романа начала века характерно линейное восприятие времени, в рамках которого повествование разворачивается как цепочка последовательных событий. В середине века осмысляются вопросы прошлого в контексте настоящего. Влияние Второй мировой войны проявляется в отсутствии временного пласта будущего. Наконец, к концу столетия отмечается принципиально иное осмысление времени, когда прошлое и будущее представлены как неотъемлемая часть настоящего.

Исследование показало изменение подхода в создании образа англичанина и определении понятия английскости. В репрезентации данной темы наиболее заметен переход от использования иронии к сатире, демонстрирующий размытые границы в определении национального самосознания.

Полученные в ходе исследования результаты способствуют актуализации проблемы изучения динамического аспекта в изменении системы образных средств и дополняют уже существующие исследования творчества У. С. Моэма, И. Во и Дж. Барнса как явления уникальной авторской поэтики.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Борисова, Е. Б. О содержании понятия «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике/Е. Б. Борисова//Вестник Челябинского государственного университета. — 2009. — № 35 (173). — С. 20-26.

2. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. — 5-е изд., стер. М.: КомКнига, 2007. — 144 с. — ISBN 978-5-484-00854-4.
3. Гридин, В. Н. Экспрессивность [Текст] / В. Н. Гридин // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. — С. 591.
4. Думназева, В. А. Специфика феномена «образное слово» / В. А. Думназева // Вестник РУДН. — 2011. — № 2. — С. 31–38.
5. Зорина, Е. С. К вопросу о синтаксической структуре современного художественного текста / Е. С. Зорина // Вестник СПбГУ. — 2013. — № 3. — С. 160–165.
6. Зотова, А. Б. К вопросу о соотношении категорий «эмоциональность», «эмотивность», «экспрессивность» / А. Б. Зотова // Известия ВГПУ. — 2010. — С. 14–17.
7. Кожина, М. Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / М. Н. Кожина. М.: Изд-во «Флинта», 2003. — 696 с. — ISBN 5-89349-342-7.
8. Матвеева, Т. В. Полный словарь лингвистических терминов / Т. В. Матвеева. — Ростов н/Д.: Феникс, 2010. — 562 с. — ISBN 978-5-222-17060-1.
9. Рыжих, М. В. Полиmodalность — образность — иконичность / М. В. Рыжих // Вестник МГЛУ. — 2016. — № 19 (758). — С. 103–109.
10. Хазагерров, Т. Г., Ширина Л. С. Общая риторика: Курс лекций / Т. Г. Хазагерров, Л. С. Ширина. — Ростов н/Д.: Феникс, 1999. — 320 с. — ISBN 5-222-00561-51.
11. Barnes, J. England, England. / J. Barnes. — L.: Vintage, 2000. — 259 с. — ISBN 978-0375705502.
12. Maugham, W. S. The Moon and Sixpence. / W. S. Maugham. — L.: Penguin Books Ltd, 2005. — 231 с. — ISBN 978-0143039341.
13. Oxford Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oxford-learnersdictionaries.com> (дата обращения: 19.04.2021–05.06.2021).
14. Waugh, E. Brideshead Revisited. / E. Waugh. — N. Y.: Hachette Book Group, 2012. — 336 с. — ISBN 978-0316216456.

---

**Nikolaev Sergey G.,**

*Chairperson of the English Philology Department,  
Institute of Philology, Journalism and Cross-Cultural Communication,  
Southern Federal University, Doctor of Letters, Professor, Rostov-on-Don, Russia*

**Zagoruiko Arina D.,**

*Master's Degree Student of the English Philology Department,  
Institute of Philology, Journalism and Cross-Cultural Communication, Southern Federal University,  
Rostov-on-Don, Russia*

#### IMAGERY WITHIN THE STRUCTURE OF A LITERARY TEXT IN A DYNAMIC ASPECT (A CASE STUDY OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY BRITISH NOVEL)

The choice of figurative means in the structure of a literary text was changing throughout the twentieth century. The nature of these changes is of particular interest, so the purpose of this study is to trace the development of the system of figurative means given the peculiarities of the author's style and historical era. This study also examines the functions of figurative means in a literary text. The ways of its segmentation are also considered.

**Key words:** figurative means; the system of imagery; figurativeness, expressiveness, emotionality and expressiveness; the dynamic development of stylistic means; the structure of a literary text.