

ЛИНГВИСТИКА

Стилистическое функционирование категории артикля в английском языке (на материале литературно-критических произведений)

© кандидат филологических наук *Е.А. Долгина, 2010*

В настоящей статье развиваются принципы исследования категории артикля в английском языке, предложенные в статье «Английские артикли в когнитивном и стилистическом освещении»¹. Напомним, что артикль рассматривается как грамматическая категория существительного в английском языке, в основе которой лежит оппозиция абстракции-конкретизации, реализуемая в речи формами с нулевым, неопределенным и определенным артиклем. Каждая из них передает представление о предмете мысли с большей или меньшей степенью абстракции/конкретизации, что закрепляется категориальным значением. Нулевая артиклевая форма существительного имеет значение противопоставления, определяющее абстракцию, форма имени с неопределенным артиклем передает значение сравнения, обуславливающее классификацию, а для формы имени с определенным артиклем характерно значение дискретизации, т.е. отсутствие противопоставления и сравнения.

Стилистическое (метасемиотическое) функционирование категории артикля выражается в использовании артиклевых форм имени, нарушающем грамматическую норму², при котором происходит усиление их категориальных значений в экспрессивных целях.

Материалом настоящей статьи являются литературно-критические тексты, которые представляют собой пограничную область литературного творчества, занимающую место на стыке литературы как вида искусства и науки о литературе – литературоведения. В связи с этим литературная критика является особой разновидностью речи, занимающей промежуточное положение между функциональными стилями художественной литературы и научного общения, специфическое отличие

¹ См. Долгина Е.А. Английские артикли в когнитивном и стилистическом освещении // Язык. Сознание. Коммуникация. М., 2007. Вып. 35. С. 34-56. См. также Долгина Е.А. Стилистическое функционирование категории артикля в английском языке // Вестник ЧГПУ Серия Филология. Челябинск, 2008. № 10. С. 174-186.

² Для отбора стилистически маркированных артиклевых форм было разработано 6 критериев. См. об этом Долгина Е.А. Полифункциональность английских артиклей в языке и речи. М., 2009. С. 88-108.

которой состоит в регулярном соположении функций сообщения и воздействия [Виноградов 1963: 6]. Эта особенность определяется основными задачами литературно-критического исследования и состоит в проведении анализа идейного, этического и эстетического содержания произведений и вынесении оценки этому содержанию.

Английская литературная критика как особый жанр словесно-художественного творчества всегда была в центре внимания как зарубежных, так и отечественных филологов-англистов, что отражается в многочисленных публикациях, посвященных особенностям лексического состава, синтаксического построения и стилистике [Красавченко 1977: 102-123; Палиевская 1983; Seymour-Smith 1973; Wellek 1971; Jakobson 1960; Richards 1974; Schlager, Lauer 2001]. В частности, на кафедре английского языкознания филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова были разработаны принципы и методы изучения этой функциональной разновидности, которыми целесообразно воспользоваться в целях настоящего исследования [Чаковская 1978; Лебедева 1983; Княжева 1987].

Прежде всего, необходимо принять во внимание важнейший вывод о том, что специфической стилевой особенностью этой разновидности филологической речи является «многослойность» литературно-критического текста, т.е. регулярное внесение самой разнообразной лексики, обусловленной влиянием предмета и метода исследования, а также фактором личности исследователя [Княжева 1987: 203]. Поэтому наряду с собственно интеллективной лексикой, выполняющей функцию сообщения и обеспечивающей «объективность» литературоведческого текста, для этой функциональной разновидности характерно также включение разнообразных творческих экспрессивно-эмоциональных оценочных форм выражения [Княжева 1987: 21, 200-201].

Для установления соотношения функций сообщения и воздействия в английских литературоведческих текстах применялся метод лингвостилистического анализа, в результате которого они разделялись на 3 категории в соответствии с выполняемой ими стилистической функцией и средствами выражения [Княжева 1987: 21-55]. Первая группа текстов отражает стиль, по-английски называемый *inflated art-criticese*, который отличается чрезмерной сложностью, помпезностью, а также эмоциональной перегруженностью, субъективной оценкой, что затрудняет понимание и препятствует рациональному восприятию читателя [Akhmanova, Idzelis 1978: 38-57].

Вторая группа включает тексты, взятые из литературных словарей и энциклопедий, которые относятся к функциональному стилю научной

речи и, таким образом, выполняют свою основную функцию – функцию сообщения. Наконец, третья группа включает тексты, авторами которых являются такие выдающиеся личности, как О. Уайльд, Б. Шоу, В. Вульф и др., чей талант проявился и в художественных, и литературоведческих произведениях. В этой разновидности отмечается преобладание функции воздействия, что приближает ее к художественной речи.

Оставив в стороне первую группу текстов по вполне понятным причинам, обратимся к двум другим с целью обнаружения в них стилистически маркированных артиклевых форм существительных и воспользуемся для этого следующими критериями отбора: 1) отклонение от словарных данных, 2) нарушение правил употребления и 3) участие в создании стилистических приемов.

Изучение таких литературоведческих справочников, как *Nineteenth Century Literary Criticism* [New Haven, London 1956], *A History of Modern Literary Criticism* [Harris 2000] и др., показало, что категория артикля функционирует в данной разновидности в полном соответствии со словарными данными и правилами, передавая соответствующие грамматические значения, и, следовательно, артиклевые формы являются стилистически нейтральными [Harris 2000; Witalec 2003]. Иными словами, можно констатировать объективную категоризацию мира представителями этого литературно-критического направления.

Что касается последней разновидности литературно-критических произведений, то, уступая художественной речи по объему стилистического функционирования категории артикля, она, тем не менее, содержит достаточно стилистически маркированного материала, отличающегося своими особенностями.

Изложение удобно вести, анализируя артиклевые формы в соответствии с процессами абстрагирования, классификации и индивидуализации.

Отметим сразу же, что в отличие от художественной речи в литературной критике практически отсутствует такой стилистический прием, как опущение артикля³. Однако он может встречаться в качестве индивидуальной особенности стиля отдельных авторов, например, В. Вульф, творчество которой будет рассмотрено отдельно.

³ Имеется в виду опущение определенного или неопределенного артикля, при котором имя сохраняет категориальное значение дискретизации или сравнения. Подробнее об этом см. Долгина Е.А. Нулевой артикль и стилистическое опущение артикля в английском языке: принципы разграничения // Вестник РУДН Серия Вопросы образования. Москва, 2008. № 2. С. 39-45. Долгина Е.А. Полифункциональность английских артиклей в языке и речи. М., 2009. С. 109-129.

Абстрагирование в стилистических целях. Хотя в литературной критике усиление абстрагирования происходит значительно реже, чем в поэзии и прозе, оно, тем не менее, заслуживает внимания в силу своих отличительных особенностей.

Любопытно показать, как своеобразно в жанре литературной критики может функционировать такое существительное, как *man*, которое часто используется, когда автор, пытаясь осмыслить суть какого-либо произведения или всего литературного направления, фокусирует внимание на тенденциях в общественной жизни, отражаемых в литературе:

1) **Man** is “free” so far as his “free” instincts, the “blood”, the “flesh”, are given an outlet. **Man** is free not through but in spite of social relations. (Ch. Caldwell)

Кр. Солдуэлл, английский поэт, литературный критик и философ, использует анализируемую форму в имплицитном противопоставлении обществу, которое в его концепции создает ограничения для деятельности человека, и таким образом, выявляется новое значение формы *man* - «существо человека, его физическая природа»⁴. Для усиления этой мысли автор использует также стилистический прием повтора⁵, что способствует яркости и убедительности изложения.

В философских размышлениях литературных критиков форма *man* может выступать и в других значениях, выражая целый ряд противопоставлений:

2) Indeed, the bourgeoisie cannot any longer accept **man in time, man acting in the world, man changed by the world and man changing the world, man actively creating himself – historical man**, because such acceptance implies condemnation of the bourgeois, recognition of the historical fate of capitalism and of the forces at work in society which are changing it. (R. Fox)

В данном случае человек/человечество противопоставляется и времени, и пространству, и истории, и Богу, и в этом оказываются задействованными стилистические приемы повтора и нарастания⁶, что, безусловно, усиливает выразительность текста.

⁴ В художественной литературе имя *man* обычно используется в сочетании с именем *God*, что отражает противопоставление таких абстрактных понятий, как слабость, смертность и мощь, величие, бессмертие.

⁵ Повтор - 2. (реприза) Фигура речи, состоящая в повторении звуков, слов и выражений в известной последовательности. [Ахманова 1966: 327]

⁶ Термин *нарастание* аналогичен терминам *климакс* или *восходящая градация*, которые используются для обозначения фигуры речи, состоящей в таком расположении частей высказывания, что каждая последующая часть оказывается более насыщенной, более выразительной или впечатляющей, чем предыдущая. [Ахманова 1966: 197]

Рассмотренные случаи стилистического использования нулевых артиклевых форм указывают на проявление исключительно экспрессивной функции. В подавляющем большинстве примеров различные выразительные средства и приемы применяются авторами с целью высказать свое отношение к анализируемому произведению, его автору и даже целому литературному направлению.

Классификация в стилистических целях. Если усиление абстрагирования происходит при отступлении от словарной нормы, то усиление классификации в артиклевых формах основывается, в основном, на нарушении узуса. Отклонение от словарных данных случается редко и так же как в рассмотренном ранее материале, всегда ограничивается сравнительными определениями:

3) And this again can be no other than the property of exciting **a more continuous and equal attention** than the language of prose aims at, whether colloquial or written. (S.T. Coleridge)

4) It would be convenient to believe that the Romantic Movement in Literature began with the storming of the Bastille in Paris. But, as we have seen, Romanticism was trying to stir all the way through the Age of Reason: the 18th century had a number of rebels, individualists, madmen, who - often unsuccessfully, because of the difficulty of language – worked at **a literature of instinct, emotion, enthusiasm**, tried to return to the old way of the Elizabethans and even the meadiaeval poets. It was perhaps because of the influence of the great conservative classicist, Dr. Johnson, that **a Romantic literature** did not come earlier.

Если в первом примере (3) сравнительная форма имени *attention*, используемая в нарушении нормы, передает положительную оценку автора, то во втором (4) – оно подчеркивает отрицательное отношение автора к направлению романтизма, возможно, показывая таким образом, что оно само было своеобразным нарушением литературных традиций. Этому в немалой степени способствует прием стилистического повтора, который является основным в данной разновидности речи, использующим нарицательные имена. Рассмотрим несколько примеров:

5) In 1927, before writing about Eliot had become a major literary industry, I published **an essay** on his poetry, **an essay** which today I must regard as uncritical and wholly inadequate. (A. L. Morton – *T.S. Eliot – a Personal View*)

6) This may well be so, but this was perhaps just what appealed to us in 1923. Europe was still a waste land and any contrived appearance of a solution would have offended and repelled us. We were feeling our own way

toward **a solution**, or many of us were. We were not prepared to have **a ready-made solution foisted upon us**. (A. L. Morton – *T.S. Eliot – a Personal View*)

7) He (the poet) must be quite aware of the obvious fact that art never improves, but the material of art is never the same. He must be aware that **the mind of Europe – the mind of his own country – a mind which he learns in time** to be much more important than his own private mind – is **a mind which changes**, and that this change is a development which abandons nothing en route which does not superannuate either Shakespeare, or Homer, or the rock drawing of the Magdalenian draughtsmen. (T. S. Eliot – *Tradition and the Individual Talent*)

Во всех 3-х примерах повтор усиливает значения сравнения. В первом из них (5) он нужен автору, чтобы сравнить свое современное отношение к творчеству Т.С. Элиота, и то, которое он выразил в своем давнем эссе, подчеркнув его незрелость,

В следующем отрывке (6), рассуждая о поиске правильного выхода из создавшегося политического кризиса и революционной ситуации в Европе, автор настойчиво использует классифицированную форму имени для того, чтобы передать состояние тревожного ожидания в обществе на фоне нестабильности и неопределенности.

В последнем примере (7) выбор классифицированной формы определяется стремлением автора подчеркнуть, сколь важным и необходимым для поэта, ищущего тему для творчества, является осознание им постоянных перемен в жизни общества и мышлении. Поэтому в усиленной форме он проводит разницу между однажды усвоенными им традиционными представлениями и новыми веяниями.

Другие стилистические приемы использования нарицательных имен встречаются значительно реже. Рассмотрим, к примеру, употребление классифицированных форм в составе одновременно двух стилистических фигур - антитезы⁷ и перифраза.⁸

8) In a climate with clearly defined seasons they will be aware of **a living time of the year** – when things grow – and **a dead time of the year**, when nothing grows. (Anthony Burgess – “The Beginnings of Drama”)

⁷ Антитеза (антитезное противопоставление) англ. antithesis. Фигура речи, состоящая в антонимировании сочетаемых слов: ср. контраст. [Ахманова 1966: 49]

⁸ Перифраз = парафраза. Англ. paraphrase, periphrasis. 1. Описательное выражение. 2. Троп, состоящий в замене обычного слова (простого обозначения некоторого предмета одним словом) описательным выражением. Вечный город (Рим) [Ахманова 1966: 321, 312]

Понятно, что именно благодаря перифразу сравнение таких времен года, как осень-зима и весна-лето обращает на себя внимание и повышает стилистический потенциал текста.

Из всех стилистических приемов, используемых в литературной критике, наибольшее распространение получила антономазия⁹, так как перевод имени собственного в нарицательное обеспечивает усиление сравнения и дает большую свободу выражения. Например:

9) Trollope, it has often been said, is **a lesser Thackeray**. But the two novelists cannot be linked in this kind of way. Trollope is big enough to exist in his own right, and however inferior he may be to Thackeray as a writer, there are grounds for considering him a more satisfying novelist.

10) Meredith is **a prose Browning**, and so is Browning. He used poetry as a medium for writing in prose. (O. Wilde.)

11) But the odes of Keats and of Wordsworth, a poem or two by Coleridge, a few more by Shelly, discovered vast realms of the spirit, that none had explored before...I have read desultorily the writings of the young generations. It may be that among them **a more fervid Keats, a more ethereal Shelly**, has already published numbers the world will willingly remember. (S. Maugham)

Несмотря на то, что общей для анализируемых отрывков является эмфаза сравнения и оценка, ее назначение в них существенно различается. В первом случае (9) антономазия привлекает внимания читателя одновременно к творчеству Троллопа и Теккерея, что и определяет грамматическое значение формы *a lesser Thackeray*. С одной стороны, подчеркивается общее между ними, а именно то, что оба они являются писателями эпохи королевы Виктории и принадлежат одному литературному направлению, а с другой, указывается на различие, которое состоит в том, что по величине и масштабу Троллоп значительно уступает Теккерею, что усугубляется сравнительной формой прилагательного. С этой традиционной точкой зрения критик не согласен, на чем и делает акцент.

В отрывке 10 сравнение способствует иронии, парадоксальности и афористичности, что в целом свойственно творчеству О. Уальда.

В примере 11 такие известные поэты, как Китс и Шелли, служат образцом или основой для сравнения их творчества с начинающими авто-

⁹ Антономазия - 1. Обозначение лица словом, имеющим отвлеченное значение собственного или приписываемого данному лицу качества. Нечистый вм. черт. 2. Троп, состоящий в метафорическом применении собственного имени для обозначения лица, наделенного свойствами первоначального (широкого известного по литературе, истории и т.п.) носителя этого имени. Отелло вм. ревнивец. [Ахманова 1966: 50]

рами, их молодыми последователями. С помощью антономазии автор выражает свой оптимистичный взгляд на новую современную поэзию, представители которой сохраняют традиции и в то же время способны их развивать.

Индивидуализация в стилистических целях. Продемонстрируем сначала использование в целях усиления имен нарицательных, которое, как и в приведенном выше материале, связано, в основном, с тем или иным отклонением от нормы употребления:

12) While Miss Austen was delineating the restricted life of a provincial lady, Scott, taking eight hundred years of Scots, English and French history as his province, was changing the whole course of the novel throughout Europe. Indeed, he was **the European novelist**, as Byron was **the poet**, and a later generation of novelists, Balzac, Dumas, and the Russians among them, were to look back to him as a father.

Здесь авторский курсив, выделяя определенные артикли, намеренно подчеркивает исключительность литературных талантов Байрона и Скота, что говорит об их высокой оценке. Анализируемые формы в данном тексте фактически выступают эквивалентом усилительных фраз: *the great poet, the great European novelist* (великий поэт/романист, поэт среди поэтов, поэт с большой буквы и т.д.) Ср.:

13) Contemporary with **the great Tyndale** was Sir Thomas More (1480-1535), one of the precursors of the Renaissance, the New Learning – a man of bold imagination and vision. (A. Burgess – *Tudor Poetry and Prose*)

В данном случае артикль участвует в создании хвалебного эпитета¹⁰. Однако такие формы могут использоваться и для выражения субъективного отрицательного отношения или объективной характеристики. Например:

14) ...it is an aggressive, conscious, challenging person astride before a fire, and a little distended by dinner and a sense of social and literary precedences, who uses the first person in Thackeray's novels. It isn't **the real Thackeray**; it isn't a frank man who looks you in the eyes and bares his soul and demands your sympathy. (G.H. Wells - *The Contemporary Novel*)

15) It is somewhat similar to the opinion of **the urbane Thackeray** upon Swift. (T.S. Eliot – *Ulysses, Order and Myth*)

Помимо участия в создании эмоционально-оценочного эпитета, артиклевая форма имени представляет метонимию и обозначает в первом

¹⁰ Эпитет – (образное определение). Англ. epithet. Разновидность определения, отличающаяся от обычного экспрессивностью, переносным (тропическим) характером. [Ахманова 1966: 527]

случае проявление типичной авторской манеры Теккерея, а во втором – его взгляды.

Очень часто эпитет используется не в отношении автора, а для характеристики литературного персонажа или реального исторического лица при описании эпохи, что сближает данную разновидность речи с художественной литературой. Например:

16) That is the plot, but much of the charm of the play lies in its interludes of song and dance, and old changes like **the giant Huanebango** and **the mad Venelia**. (A. Burgess – *Early Elizabethan Drama*)

17) St. Peter is made to appear to add his voice to the mythological mourning, and he is made to compare **the promising pure young Lycidas** with the grasping shepherds of a corrupted English Church. (A. Burgess – *The Age of Milton: End of a Period*)

18) Milton is the hero of the poem, consciously in **the flowing-haired Adam**, to whom woman, the lesser creature, looks up submissively; uncsciously in the magnificent Satan, the fearless rebel thrown out of the well-ordered sunlit heaven which is really England of Charles II. (A. Burgess – *The Age of Milton: End of a Period*)

19) The eighteenth century, as he sees it, it, is sticking out into the nineteenth in the person of **the wicked Lord Steyne**. (Orwell G. - *Critical Essays*)

20) When he (Chaucer) was in his late thirties **the young and unfortunate Richard II** ascended the throne, to be deposited and murdered a year before Chaucer's death by Bolingbroke, the rebel who became Henry IV. (A. Burgess – *Chaucer and After*)

Как и классификация, индивидуализация может сопутствовать антономазии, с помощью которой выделяются и усиливаются черты великих деятелей искусства, ставшие мерилем таланта других:

:21) He was **the Byron of his age**.

22) Virgil was **the Homer of the Romans**.

Индивидуально-авторское использование категории арктиля в эссе В. Вульф. Как известно, важной составляющей творчества В. Вульф являются ее литературно-критические произведения, которые принесли ей не меньшую известность, чем романы. Их стиль в целом отличается разнообразием использования грамматических средств, оказывающих эмоционально-эстетическое воздействие на читателя. Наряду со стилистическим функционированием глагольных категорий времени и временной отнесенности (предшествования), следует особо отметить и роль категории арктиля.

Особенностью стилистического использования категории артикля в литературной критике В. Вульф является своеобразие и многообразие средств. Отметим, прежде всего, что в ее эссе переход от конкретного к абстрактному может осуществляться с помощью нулевых артиклевых форм существительных, ранее нам не встречавшихся, например, *character* и *incident*. Первое из них является литературоведческим термином, о чем свидетельствуют данные специальных словарей [Fowler 1978; Baldwick 1990; Quinn 2000], а второе - словарной единицей общего языка [Macmillan 2002; Longman 2000]

Character	- a person depicted in a narrative or drama (E. Quinn) - personage in a narrative or drama (Ch. Baldwick) - the fictional representation of a person (R. Fowler)
Incident	- something that happens, especially in a violent, criminal, or dangerous event (Macmillan) - something that happens, especially something that is unusual (Longman)

Понятно, что наиболее естественным образом в стилистически нейтральной речи оба имени реализуют классифицированные и индивидуализированные значения. Однако В. Вульф отклоняется от нормы и использует их в новом, абстрактно-обобщенном смысле для обозначения результатов двух творческих процессов: создания сюжета, на котором основывается повествование, и создания системы персонажей в литературном произведении. В данном случае они противопоставляются, и для выражения этого значения наиболее подходящей и экономичной, а также усилительной оказывается нулевая артиклевая форма существительного. В результате оба имени приобретают особые терминологические значения:

23) But as stories they are good, and, though **incident** is more important than **character**, yet they contain a robust flavor which reminds us of Tom Jones and Oliver Twist. (*Modern fiction*)

24) What she offers is, apparently, a trifle, yet is composed of something that expands in the reader's mind and endows with the most enduring form of life scenes which are outwardly trivial. Always the stress is laid upon **character**. (*Jane Austen*)

25) In middle age and in old age the art is practised mostly for its uses, and friendships and other adventures and experiments in the art of reading **character** are seldom made. But novelists differ from the rest of the world because they do not cease to be interested in **character** when they have learnt

enough about it for practical purposes. They go a step further, they feel that there is something permanently interesting in **character** itself... The study of **character** becomes to them an absorbing pursuit; to impart **character** an obsession. And this I find it very difficult to explain: what novelists mean when they talk about **character**, what the impulse is that urges them so powerfully every now and then to embody their view in writing. (*Mr. Bennett and Mrs. Brown*)

Последний пример убедительно показывает, как В. Вульф пользуется одним из самых любимых своих приемов - повтором, благодаря которому так повышается выразительность и эмоциональность изложения.

Как и у других литературных критиков, нулевые артиклевые формы у В. Вульф не выходят за рамки стилистического использования, так как они встречаются в тех довольно эмоциональных и красочных рассуждениях о намерениях автора, где отсутствует собственно оценка, которая, как уже отмечалось, является одной из важнейших составляющих этой разновидности речи.

К сугубо стилистическому, экспрессивному использованию следует причислить также активное опущение артиклей, как уже указывалось в начале главы, является специфической особенностью В. Вульф, отличающей ее от других критиков. Этот прием наиболее часто встречается в параллельных конструкциях, что в плане ритмической организации текста приближает его к поэтической речи:

26) And so we reach these summits of emotion not **by rant or rhapsody** but by hearing a girl sing old songs to herself as she rocks in the branches of a tree... (*Wuthering Heights*)

27) The usual ceremonies and conventions which keep **reader and writer** at arm's length disappear. We are as close to life as possible. (*The Sentimental Journey*)

28) For this state of things is, I think, inevitable whenever from hoar old age or callow youth the convention ceases to be a means of communication between **writer and reader**, and becomes instead an obstacle and an impediment. (*Mr. Bennett and Mrs. Brown*)

29) Images, anecdotes, illustrations drawn from **sea, sky, and earth** race and bubble from their lips. (*Sir Walter Scott*)

30) In the eyes of the nineteenth century all that Stern wrote was clouded by his conduct **as husband and lover**. (*The Sentimental Journey*)

31) But it was not enough for Emily Bronte to write a few lyrics, to utter a cry, to express a creed. In her poems she did this once and for all, and her poems will perhaps outlast her novel. But she was **novelist** as well as **poet**. (*Jane Eyre and Wuthering Heights*)

32) We notice different things; our observation **of face and voice** differs; and thus Scott's characters, like Shakespeare's and Jane Austen's have the seed of life in them (*Sir Walter Scott. II. The Antiquary*)

Однако, как правило, В. Вульф не ограничивается произведением временного или даже сиюминутного впечатления на читателя и, руководствуясь своими целями и задачами, в столь же выразительной форме передает свое отношение к автору, роману, персонажу и т.п. Это наблюдение распространяется и на опущение артиклей, как, например, в следующем отрывке, в котором одиночное существительное теряет артикль для поддержания эмфазы, создаваемой инверсией – одним из любимых приемов В. Вульф:

33) The shameless man had the hardihood to confess to 'having been in love with one princess or another almost all my life', and to add, 'and I hope I shall go on so till I die, being firmly persuaded that if ever I do a mean action, it must be in some interval betwixt one passion and another'. The wretch had the audacity to cry through the mouth of one of his characters, 'Mais vive la joie... Vive l'amour! et vive la bagatelle!' **Clergyman** though he was, he had the irreverence to reflect, when he watched the French peasants dancing, that he could distinguish an elevation of spirit, different from that which is the cause or the effect of simple jollity.—'In a word, I thought I beheld Religion mixing in the dance.'*(The Sentimental Journey)*

Акцент на принадлежности Стерна к церкви необходим В. Вульф, чтобы подчеркнуть несовместимость его мировосприятия и образа жизни с этим родом деятельности, требующей от своих служителей аскетизма, конформизма, консерватизма и т.п., и таким образом, во-первых, в довольно ироничной форме выразить мнение о нем его гонителей, а во-вторых, – свои собственные чувства к нему и как писателю, и как личности – глубочайшее уважение перед создателем нового литературного направления и его жизненной стойкостью.

Рассмотрев использование нулевых артиклевых форм и опущения артикля в художественных целях, обратимся к другим нарушениям В. Вульф грамматических норм, в частности, употреблению имен с неопределенным артиклем, которые служат не только созданию определенного стилистического эффекта, но и выражают основную мысль автора. Например:

34) But the mind takes its bias from the place of its birth, and no doubt, when it strikes upon **a literature so alien as the Russian**, flies off at a tangent far from the truth. (*The Russian Point of View*)

В этом эссе В. Вульф, подробно анализируя произведения русских авторов – Толстого, Достоевского и Чехова – приходит к выводу о специфике русской литературы, делающей ее столь непохожей на ка-

кую-либо другую. Поэтому нестандартная форма существительного *literature* с неопределенным артиклем наилучшим образом выражает позицию автора и подчеркивает разницу между знакомой и понятной английскому читателю литературой и непонятной русской литературой.

Своеобразием творческого метода В. Вульф является использование развернутых, или последовательных метафор, что говорит о ее высочайшем мастерстве литератора.¹¹ Иногда на этом одном приеме строится целое эссе, так как он является основным средством выражения авторской идеи. Это наблюдение относится, например, к эссе о Лоренсе Sterne под названием «The Sentimental Journey». Рассмотрим в нем центральную метафору, развертывание которой неразрывно связано с артиклевыми формами.

Заголовок эссе обыгрывает название знаменитого романа Sterne «A Sentimental Journey», и намеренное изменение артикля играет в нем существенную роль. Прежде всего, определенный артикль в данной форме усиливает первоначальное значение, выраженное Sterne, а именно путешествие, главная цель которого состоит в том, чтобы получить не столько новые знания, сколько испытать новые ощущения и эмоции от увиденных достопримечательностей. Кроме того, данная форма приобретает также и новое, емкое метафорическое значение, раскрывающееся в эссе. В. Вульф имеет в виду и тот путь, который Sterne прошел как один из создателей нового литературного направления, и тот путь, по которому идет воспринимающий его произведение читатель, постигая мир не только рационально, но и во всей полноте чувств.

Заглавие представляет собой ключевой элемент в развернутой метафоре, проходящей сквозь весь очерк, и подкрепляется другими дополняющими ее элементами:

It is thus that Sterne transfers our interest from the outer to the inner. It is no use going to the guide-book; we must consult our own minds; only they can tell us what is the comparative importance of a cathedral, of a donkey, and of a girl with a green satin purse. In this preference for the windings of his own mind to the guide-book and its hammered high road, Sterne is singularly of our own age.

Как и другие литературные критики, сопоставляя творчество различных авторов, В. Вульф активно пользуется антономазией. Например:

¹¹ Последовательная (=расширенная, устойчивая) метафора англ. *sustained metaphor*. Ряд внутренне связанных и взаимно друг друга дополняющих метафор [Ахманова 1966: 131].

35) Nobody, of course stood more in need of the liberty to be himself than Sterne. For while there are writers whose gift is impersonal, so that **a Tolstoy**, for example, can create a character and leave us alone with it, Sterne must always be there in person to help us in our intercourse. (*The Sentimental Journey*)

36) The drawbacks of being Jane Eyre are not far to seek. Always to be a governess and always to be in love is a serious limitation in a world which is full, after all, of people who are neither one nor the other. The characters of **a Jane Austen** or of **a Tolstoy** have a million facets compared with these. They live and are complex by means of their effect upon many different people who serve to mirror them in the round. (Jane Eyre and Wuthering Heights)

Цель В. Вульф в обоих отрывках состоит в том, чтобы в довольно яркой и экономичной форме разъяснить разницу между литературным направлением реализма в лице Льва Толстого или Джейн Остин и сентиментализмом Стерна, а также манерой Шарлотты Бронте и Томаса Гарди, которая, по мнению критика, значительно уступает первым двум. Толстой и Остин упоминаются здесь не как уникальные авторы, имеющие свой индивидуальный почерк, что потребовало бы традиционного употребления их имен, т.е. без артикля, а как типичные писатели-реалисты. Именно это значение и передают анализируемые формы, ставшие конкретными именами, обозначая здесь переход к обобщению с помощью классификации.

Желание обратить внимание читателей на автора и выразить ему свое восхищение воплощается в анализируемых очерках как с помощью многочисленных нестандартных артиклевых форм, относящихся к антономазии, так и сопутствующего ей весьма характерного для В. Вульф приема перечисления. Рассмотрим несколько примеров:

37) Reviewers we have but no critic; a million competent but no judge... Nowhere shall we find the downright vigour of **a Dryden, or Keats** with his fine and natural bearing, his profound insight and sanity, or Flaubert and the tremendous power of his fanaticism... (*How It Strikes a Contemporary*)

38) Once upon a time, we must believe, there was a rule, a discipline, which controlled the great republic of readers in a way which is now unknown. This is not to say that **the great critic – the Dryden, the Johnson, the Coleridge, the Arnold** – was an impeccable judge of contemporary work, whose verdicts stamped the book indelibly and saved the reader the trouble of reckoning the value for himself. The mistakes of these great men about their own contemporaries are too notorious to be worth recording. But

the mere fact of their existence had a centralizing influence. (*How It Strikes a Contemporary*)

39) In this interest in silence rather than in speech Sterne is the forerunner of the moderns. And for these reasons he is on far more intimate terms with us today than his great contemporaries **the Richardsons** and **the Fieldings** (*The Sentimental Journey*)

Употребление формы с неопределенным артиклем выделяет имя, замещающая, фактически, вводные фразы *for example, for instance* или усиительный оборот *such author as*. Но более яркую стилистическую окраску получают имена собственные с определенным артиклем, которые называют представителей класса великих литературных критиков, авторов с большой буквы. Этим мощным средством усиления индивидуализации в примере 39 В. Вульф пользуется для того, чтобы убедить читателя в исключительности их литературных талантов, а также выразить восхищение перед ними.

В последнем из приведенных отрывков (40) в усиительной форме за счет артикля и множественного числа предстают имена известных английских авторов Ричардсона и Филдинга, что необходимо автору для выражения критичного отношения к ним (а, возможно, и к их последователям) на фоне явного превосходства Стерна.

Автономазия может охватывать и имена персонажей, при этом, как правило, данный прием используется в сопровождении перечисления:

40) Those marvellous little speeches which sum up in a few minutes's chatter, all that we need in order to know **an Admiral Croft** or **a Mrs. Musgrove** forever, that shorthand, hit-or-miss method which contains chapters of analysis and psychology, would have become too crude to hold all that she now perceived of the complexity of human nature. (*Jane Austen*)

41) But Turgenev did not see his books as succession of events; he saw them as a succession of emotions radiating from some character at the centre. **A Bazarov, a Harlo** seen in the flesh, perhaps, once in the corner of a railway carriage becomes of paramount importance and acts as a magnet which has the power to draw things mysteriously belonging, though apparently incongruous, together. (*The Novels of Turgenev*)

42) Never did any novelist make more use of an impeccable sense of human values. It is against the disc of an unerring heart, and unfailing good taste, an almost stern morality, that she shows up those deviations from kindness, truth and sincerity which are among the most delightful things in English literature. She (Jane Austen) depicts **a Mary Crawford** in her mixture of good and bad entirely by this means. (*Jane Austen*)

43) Dickens would need to be doubled with Henry James, to be trebled with Proust, in order to convey the complexity and the conflict of **a Peckniff** who despises his own hypocrisy, of **a Micawber** who is humiliated by his own humiliation. (*The Death of the Moth and Other Essays*)

44) The much more serious charge against Scott is that he used the wrong pen, the genteel pen, not merely to fill in the background and dash off a cloud piece, but to describe the intricacies and passion of the human heart. But language is to use of **the Lowels and Isabellas, the Darcies, Ediths and Mortons?** As well as the talk of the hearts of seagulls and the passions and the intricacies and passion of walking sticks and umbrellas for indeed these ladies and gentlemen are scarcely to be distinguished from the winged denizens of the crag. They are equally important; they squeak; they flutter... (Sir Walter Scott)

45) As Peggotty and Barkis, the rooks and the workbox with the picture of St. Paul's, Traddles who drew skeletons, the donkeys who would cross the green, Mr. Dick and the Memorial, Betsey Trotwood and Jip and Dora and Agnes and **the Heeps and the Micawbers** once more come to life with all their appertenances and peculiarities, are they still possessed of the old fascination or have they in the interval been attacked by that parching wind which blows about books and, without our reading them, remodels them and changes their features while we sleep? (*David Copperfield*)

46) The question is whether, if we venture ourselves a second time with Vanity Fair, with **the Copperfields, the Richmonds**, we shall be able to find some other form of pleasure to take the place of that careless rapture which floated us along so triumphantly in the first instance. (*On Re-reading Novels*)

Все задействованные в приведенных отрывках имена персонажей являются важным средством выражения щедрой похвалы их создателям за высочайшее мастерство – Дж. Остин, И. Тургеневу, Ч. Диккенсу и В. Скотту.

Иногда В. Вульф использует антономазию в настолько необычной форме, что имя собственное приобретает полифоничное звучание:

47) The great novelist feels, sees, believes with such intensity of conviction that he hurls his belief outside himself and it flies off and lives an independent life of its own, becomes Natasha, Pierre, Levin, and is no longer Tolstoy. When, however, Mr Moore creates **a Natasha** she may be charming, foolish, lovely, but her beauty, her folly, her charm are not hers, but Mr Moor's. (*The Death of The Moth and Other Essays*)

Здесь этот прием снова используется для разъяснения сути реалистического метода Л. Толстого: выделенная форма обозначает персонажа другого автора - нереалиста, в сравнении с героиней «Войны и ми-

ра». У них может быть одно имя и сходство характеров, но принципиальная разница состоит в том, что жизнь Наташи у Толстого подчиняется законам реальности, а жизнь другой Наташи – исключительно воле ее создателя.

Л и т е р а т у р а и и с т о ч н и к и

1. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. М.: Советская Энциклопедия, 1966.
 2. *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
 3. *Княжева Е. А.* Англоязычная литературная критика как предмет текстологического изучения. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1987.
 4. *Красавченко Т.Н.* Социокультурное направление в английском литературоведении 60-70-х годов//Художественный текст и контекст реальности. М., 1977.
 5. *Лебедева Е. Б.* Функция сообщения и функция воздействия в современных английских литературоведческих работах. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1983.
 6. *Палиевская Ю.В.* Терминология английского литературоведения как система. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1983.
 7. *Чаковская М.С.* Функция воздействия и функция сообщения как текстологическая проблема. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1978.
 8. *Akhmanova O.S., Idzelis R.F.* What is the English We use? A Course in Practical Stylistics. М., 1978.
 9. *Jacobson R.* Linguistics and Poetics// Style in Language/Ed. By T.A. Sebeok. New York, 1960.
 10. *Richards I. A.* Practical Criticism: A Study of Literary Judgement. New York, 1974.
 11. *Schlager N., Lauer J.* Contemporary Novelists. 7th edition. St. James Press, 2001.
 12. *Seymour-Smith M.* Guide to Modern World Literature. L., 1973.
 13. *Wellek R.* Stylistics. Poetics and Criticism//Literary Style: A Symposium/Ed. By S. Chatman. New York, 1971.
-
1. *Baldwick Ch.* The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford, 1990.
 2. *A Dictionary of Modern Critical Terms*/Ed. By Fowler R. L., 1978.
 3. *The Idea of Literature: the Foundations of English criticism.* М., 1979.
 4. *A History of Modern Criticism.* New Heaven and London: Yale Univ. Press, 1956.
 5. *Longman Dictionary of English Language and Culture.* Longman, 2000.
 6. *Macmillan English Dictionary for Advanced Learners.* Macmillan, 2002.
 7. *Nineteenth Century Literature Criticism*/Ed. By Laurie Lanzen Harris. Gale Research Company. Detroit, Michigan: Book Tower, 2000.
 8. *Orwell G.* Critical Essays. Secker & Warburg, London, 1946.
 9. *Quinn E.A.* A Dictionary of Literary and Thematic Terms. Facts on File. Inc., 2000.
 10. *Woolf V.* Mrs Dalloway and Essays. Raduga Publishers, М., 1984.