

Санкт-Петербургский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра английской филологии и лингвокультурологии

Выпускная квалификационная работа
Магистранта Хиславской Марии Зиновьевны
на тему:
«ПРИЁМ ГИПЕРБОЛИЗАЦИИ В РОМАНАХ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА»

Научный руководитель:
К.ф.н., доц. Панасюк И. В.

Рецензент:
К.ф.н., доц. Нестерова О. А.

Содержание.

Введение.

Глава I. Лингвостилистический подход к изучению гиперболы.

1.1 Понятие гиперболы.

1.2 Классификация гиперболы.

1.3 Средства выражения гиперболы.

1.4 Взаимодействие гиперболы с различными тропами.

1.5 Стилистическое функционирование гиперболы в тексте.

Выводы по главе I.

Глава II. Проблема изучения индивидуального стиля автора.

2.1 Творчество Чарльза Диккенса.

2.2 Основные периоды творчества Чарльза Диккенса.

2.3 Индивидуальный стиль автора в литературной парадигме 19 века.

Выводы по главе II.

Глава III. Анализ использования гиперболы Чарльзом Диккенсом.

3.1 Использование гиперболы на первом этапе творчества.

3.2 Использование гиперболы на втором этапе творчества.

3.3 Использование гиперболы на третьем этапе творчества.

Выводы по главе III.

Заключение.

Список используемой литературы.

Список используемых словарей.

Список источников примеров.

Введение.

В современной стилистике и лингвистике недостаточно изучены особенности приёма гиперболизации, а также, его функционирование в рамках текста и языковые способы выражения. Таким образом, одной из актуальных задач лингвистики на современном этапе ее развития является исследование функций стилистических приёмов гиперболы и ее языковой природы.

Существуют различные направления в изучении гиперболы. С одной стороны, это психологический подход, который рассматривает гиперболу с позиции психических процессов, протекающих при эмоциональном восприятии; с другой стороны, имеет место лингвистический подход, при котором изучаются языковые способы текстуальной реализации гиперболы..

Несмотря на то, что, начиная с античных времён, было написано множество научных работ по стилистике, посвящённых приёму гиперболизации, не существует систематического описания данного стилистического явления, в результате чего на сегодняшний день многие аспекты остаются неизученными.

Таким образом, объектом исследования становятся семантически различные проявления гиперболы, рассмотренные в рамках лингвистических, стилистических, психологических и других критериев, что в дальнейшем способствует объективному анализу и полноценному описанию данного языкового явления.

Целью данной работы является рассмотрение гиперболы как средства выражения индивидуальных особенностей художественного стиля автора, а также, основных принципов ее функционирования в языковой картине романов Чарльза Диккенса «Лавка древностей», «Холодный дом» и «Тайна Эдвина Друда», созданных на разных этапах

творчества писателя.

Поставленная цель работы позволяет выделить следующий ряд задач:

1. Исследовать научный материал по данной тематике.
2. Дать определение понятию гиперболы.
3. Составить общую характеристику стилистического приёма.
4. Проанализировать материал, собранный на основе романов Чарльза Диккенса «Лавка древностей», «Холодный дом» и «Тайна Эдвина Друда» и выявить специфику стилистических особенностей писателя путём анализа употребляемых им художественных средств выразительности.

Решение поставленных задач, а также отсутствие семантико-синтаксического целостного описания языковой реализации гиперболы обусловлено использованием комбинированных методов лингвистического исследования. Основными методами исследования являются:

- традиционный
- описательный
- аналитический
- компонентный
- контекстуальный

Данные методы предполагают выявление закономерностей функционирования исследуемого объекта.

Кроме того, для решения поставленных задач применялся комплекс следующих методов анализа:

- структурного
- компонентного,
- описательного
- функционального

Материалом исследования послужили романы английского писателя Чарльза Диккенса «Лавка древностей», «Холодный дом» и «Тайна Эдвина Друда» как в оригинальном варианте на английском языке, так и в переводе

на русский.

Актуальность исследования заключается в том, что изучение приёма гиперболизации не проходило в рамках творчества данного писателя. Индивидуальный стиль автора играет важную роль в развитии не только стилистического метода писания, но и литературного направления в целом. Стиль проявляется непосредственно при языковой реализации, как в отношении плана содержания, так и плана выражения, который образует оценочный компонент данного содержания. Индивидуальный стиль автора отражает его личностные особенности, которые воспринимаются и усваиваются в общественном сознании, а также способствует развитию различных аспектов лингвистической науки в культурном и историческом контекстах.

Глава 1. Лингвостилистический подход к изучению гиперболы

1.1 Понятие гиперболы

Изучение лингвистической природы и особенностей функционирования тропов наряду с другими стилистическими приёмами является одной из актуальных проблем в лингвостилистике, которая рассматривает способы языкового выражения языка и его эстетическую функцию. Различные подходы в исследовании стилистических фигур способствуют выявлению индивидуального стиля автора и описанию художественной системы в целом. Анализ лингвистической природы стилистических приёмов является основным условием их правильного понимания и описания.

В целях исследования данной стилистической фигуры следует рассмотреть ее определение посредством различных подходов, поскольку гиперболизация является не просто средством выразительности, но отражением психологического и эмоционального состояния писателя, его внутреннего мира, образа мыслей.

Современная лингвостилистика предлагает следующие определения стилистического явления гиперболы:

«Гипербола — лингвистический прием намеренного, образного преувеличения/преуменьшения, основанный на контрастном сопоставлении реальной и нереально утрированной количественных характеристик меры актуального для говорящего признака предмета, явления или действия и служащий одновременно как для интенсификации меры признака, так и для передачи индивидуального эмоционального и эстетического восприятия этого признака» (Курахтанова, 1978: 89).

Кроме того, на современном этапе развития лингвистического учения гипербола рассматривается как приём стилистики, который заключается в

очевидном и намеренном преувеличении. По мнению С. А. Тихомирова, главной целью данного приёма является интенсификация выразительности, а также реализация градуальной категории. Гипербола заключает в себя высокую степень семантической валентности и формирует область синкретизма. По словам учёного, гипербола продуктивна в художественном контексте и присуща разным языковым стилям (Тихомиров, 2006: 56).

Другой учёный-лингвист Л. П. Крысин считает, что гиперболизация - это стилистический приём выразительности, использующийся автором для акцентирования внимания читающего на определённой проблеме, и посредством преувеличения представления о данной проблеме достигается эффект важности (Крысин, 2006: 112).

Говоря о гиперболе, А.А. Потебня даёт своеобразную трактовку данному лингвостилистическому явлению. В отличие от большинства определений, Потебня говорит о гиперболе не как о способе акцента на чём-то важном для автора, а, скорее, как о чрезмерной эмоционально-экспрессивной окраске объекта или явления, где преувеличение граничит с неправдоподобным. «Гипербола есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающим видеть вещи в их настоящих размерах, поэтому она редко встречается у людей трезвой и спокойной наблюдательности, и если упомянутое чувство не может увлечь слушателя, то гипербола становится обыкновенным враньем» (Потебня, 1990: 67).

И. В. Арнольд наряду со множеством учёных, работающих в сфере стилистики, утверждает, что высшая степень преуменьшения может одновременно рассматриваться как приём литоты и гиперболы, поскольку оба стилистических явления модифицируют реальность в ту или иную сторону и сообщают высказыванию эмфатичность. Поэтому литоту, по мнению Арнольда, можно считать формой обратной гиперболы или явной умеренности высказывания.

Подтверждая свою позицию, Арнольд отмечает, что разница существует лишь в личностном восприятии и понимании, т. е. в том случае, если индивидуум придает то или иное значение данной функции в определенном контексте (Арнольд, 2005: 364).

Данная позиция находит своё отражение в пособии по стилистике английского языка, где И. В. Погорелов отмечает, что гиперболой можно назвать как приём чрезмерного преувеличения, так и преуменьшения в контексте реализации мысли. При этом это не простое преувеличение, которое может передавать эмоциональную базу говорящего, а описание невероятного, даже сомнительного, граничащего с крайностью (Погорелов, 2005: 91).

На основании рассмотренных определений можно сделать вывод, что использование гиперболы всегда отражает особенности мышления писателя, который вводит данное стилистическое явление, основываясь на индивидуальном восприятии и подразумевая, что читатель поймет, какого рода гипербола использована в тексте (преувеличение или преуменьшение), а также причину её употребления. Иными словами, художественная гипербола предусматривает понимание между автором и читателем, а именно, что данное высказывание имеет определенный подтекст. В результате, становится очевидным тот факт, что разделение понятий чрезмерного преувеличения и преуменьшения является нецелесообразным.

В свою очередь, И. Р. Гальперин говорит о гиперболе, как о языковом феномене, обладающим не только эмоциональной окраской, но и оценочным компонентом, способным передать ту или иную идею. Таким образом, формируется следующее определение:

«В гиперболе, пожалуй, больше, чем в других приемах, появляется разница между эмоциональным значением и эмоциональной окраской. В гиперболе слова сохраняют свое предметно-логическое значение, но

алогичность придает всему высказыванию эмоциональный оттенок. В оксюморе наоборот, алогичность высказывания снимается подавлением предметно-логического значения одного из компонентов сочетания, причем это подавление влечет за собой усиление эмоционального значения» (Гальперин, 1958: 358).

А. А. Виноградов сравнивает гиперболу с искусством умения передать мысль наиболее ясно, не называя вещи своими именами, для достижения максимальной ясности существующей проблемы или ситуации (Виноградов, 1980: 256).

М.М. Бахтин также отмечает способность гиперболы делать зримым то, что скрыто во времени и пространстве. По его словам, именно гиперболу сужает временное пространство, за счёт чего становятся очевидными скрытые вопросы.

«Гиперболу как слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» (Бахтин, 1974: 127).

Изучив понятие гиперболы в контексте различных умозаключений, можно чётко составить представление о значении данного приёма, так как, несмотря на разнообразие определений и описаний, все выше упомянутые исследователи сходятся в одном: гиперболу-это не просто стилистическое явление, способствующее приданию тексту яркой окраски, но приём, обладающий свойством воздействовать на восприятие читателя, направляя его мысли и чувства в определённое русло, в результате чего между автором и читателем устанавливается определённая эмоциональная связь.

1.2 Классификация гиперболы.

На современном этапе изучения приёма гиперболизации существует основная классификация по следующему принципу: художественная гипербола и языковая.

Для языковой гиперболы, использующейся в разговорной речи, характерно употребление таких местоимений, как *all, every*; числительных: *a hundred, a thousand*; конкретных и абстрактных существительных: *cosmos, sea, rain*; прилагательных: *tremendous, gigantic, countless*, и т. д.

Узуальные (разговорные) гиперболы приобрели устойчивость, а их переносные значения вошли в норму употребления, и как следствие частотного использования, утратили образность.

«Художественная гипербола – это явление, в котором обозначение гиперболической меры является индивидуальным авторским изобретением, а не заимствуется из средств, перешедших в норму» (Арнольд, 2005: 65).

Гиперболическая мера, как правило, находит выражение на уровне словосочетания, простого или сложного предложений. Данный тип гиперболы, в отличие от узуальной, обладает образностью. Для художественной гиперболы характерна художественная лексика, как, к примеру, слова *world, significance, height* в сочетании с прилагательными *strong, gorgeous, etc.* Также, характерно употребление глаголов *break, burst, sink, jump: one's heart sank into one's boots, jump out of skin, break a neck.*

План выражения художественной гиперболы может меняться в зависимости от пожелания автора и трансформироваться в метафору, метонимию, аллюзию, и т. д.

Что касается плана содержания, то для художественной гиперболы характерны не только образность и эмоциональность, но и прагматика, которая выражает коммуникативную интенцию. «Оценка и

эмоциональность отражаются в семантике художественной гиперболы, вступая в тесное взаимодействие друг с другом и обеспечивая, при создании экспрессивности, усиление ее количественных и качественных прагматических аспектов» (Арнольд, 2005: 69).

Употребление гиперболы в художественном произведении обусловлено такими факторами, как литературное направление, жанр и направлено на определенное воздействие на адресата.

В художественных текстах гипербола выполняет различные стилистические функции. По мнению И.В. Арнольд, гипербола выполняет индивидуальную для стиля художественной литературы эстетическую функцию и взаимодействует с разнообразными стилистическими приемами, играя как подчинительную, так и доминирующую роль. При этом, приём может выполнять эстетическую функцию, как с положительной оценкой, так и отрицательной.

Существует множество способов передачи гиперболы в тексте. Так, выделяется фонетический способ выражения, который заключается в употреблении повторяющихся звуков и слогов в пределах одного словосочетания или предложения. Данный способ зачастую используется в поэтических текстах в целях постановки эмфатического ударения, а также для ритмичности и музыкальности слога.

Наряду с фонетическим, выделяют орфографический способ, который в свою очередь актуализирует тот или иной элемент художественного текста, и направлен на акцентирование внимания на определённом отрывке данного текста. Так, чтобы сконцентрировать внимание индивидуума на определенном слове или группе слов, автор использует пробелы между буквами, либо пишет каждое слово с заглавной буквы, что указывает на особое значение данного слова или группы слов:

«Amounts at the present hour to from *six-ty* to *seven-ty* thousand pounds!» (Ch. Dickens "Bleak house").

«Общая сумма к настоящему моменту дошла *ше-сти-десяти*, а может быть и *се-ми-десяти* тысяч фунтов!» (Ч. Диккенс “Холодный дом”).

Ещё одним примером эмфазы является курсивное выделение текста, что также обращает внимание читателя на особый смысл выделенной части.

1.3 Средства выражения гиперболы в тексте.

В тексте гипербола может быть выражена посредством разных частей речи.

1) Прилагательное (extravagant price – непомерная цена).

В гиперболах такого типа понятия, которые выражены прилагательными, имеют как качественную, так и количественную оценку. В отличие от прилагательных в превосходной степени, форма которых уже содержит в себе наибольшую качественную степень и выполняет функцию интенсификатора, прилагательные-гиперболы подчёркивают уникальность описываемого явления, при этом качество данного явления преувеличивается, намеренно утрируется. Иногда, чтобы достигнуть максимального эффекта и показать уникальность объекта или явления, помимо прилагательных характерно использование обстоятельства места с целью обозначить масштаб.

«Mrs Tibbs was, beyond all dispute, **the most tidy, fidgety, thrifty** little personage that **ever** inhaled the smoke **of London**» (Ch. Dickens “Sketches by Boz”).

«Миссис Тибс была бесспорно самой аккуратной, самой хлопотливой и самой бережливой маленькой особой, когда-либо вдыхавшей лондонский дым» (Ч. Диккенс “Очерки Боза”).

В данном примере можно наблюдать нарастание интенсивности: к усилению, выраженному прилагательными в превосходной степени, такими как *the most tidy, fidgety, thrifty*, автор добавляет название города London, что является интенсификатором, так как говорит о масштабах явления. Кроме того, наблюдается перечисление гиперболизируемых

прилагательных, что также способствует нарастанию значения. Таким образом, достигается уникальность субъекта в сравнении с другими субъектами, т.е с жителями Лондона. Ещё больший усилительный эффект создаётся посредством добавления наречия *ever*, что также подчёркивает признак исключительности субъекта.

2) Глагол (*die of curiosity*-умирать от любопытства).

Для достижения эффекта гиперболизации автор подбирает максимально сильный глагол, который не просто передаёт эмоциональную базу, но сильно утрирует её.

«Now, Mrs Jiniwin **bounced into** the room **with great impetuosity...**» (Ch. Dickens “The old curiosity shop”).

«Миссис Джинивин пулей ворвалась в комнату... » (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

Глагол *bounce* характеризует высшую степень эмоционального возбуждения, в котором Миссис Джинивин появилась в комнате.

3) Местоимение (*each*-каждый, *nobody*-никто)

Данный способ гиперболизации является одним из наиболее распространённых. В качестве интенсификатора используют отрицательные местоимения (*nobody*, *nothing*), определительные местоимения (*every*, *everything*), неопределённые местоимения (*any*, *anybody*). Однако этот способ не создаёт сильного гиперболического эффекта, поскольку, по словам Л. Л. Нелюбина, не воспринимается ярко нашим сознанием и не функционирует сам по себе, а лишь в сочетании с другими гиперболическими приёмами (Нелюбин, 2008: 128).

« I suppose **nobody ever** was in such a state of ink; and from her tumbled hair to her pretty feet, which were disfigured with frayed and broken satin slippers trodden down at heel, she **really** seemed to have **no article of dress upon her, from a pin upwards**, that was in its proper condition or its right place» (Ch. Dickens “Bleak house”).

«Трудно было так измазаться чернилами, как измазалась она; с головы до ног она (с нечёсаной головки и до изящных ножек, обезображенных изношенными и рваными атласными туфлями со стоптанными каблуками) была одета так неряшливо, что, кажется, ни одна принадлежность её туалета, начиная с булавок, не была в должном порядке и на своём месте» (Ч. Диккенс “Холодный дом”).

В данном примере используется отрицательное местоимение *nobody*, значение которого усиливается благодаря наречиям *ever* и *really*, а также дополняется оборотом *no article of dress upon her, from a pin upwards*, где тоже используется отрицательное местоимение.

4) Числительное (*million*-миллион, *dozen*-дюжина).

В большинстве случаев гиперболы-числительные считаются узуальными. Согласно Л. С. Вященко, в художественном контексте, чтобы достичь максимального эффекта, многие писатели используют круглые числа, хотя, тем не менее, гипербола может быть передана различным числовым рядом. Однако именно круглое число встречается чаще всего в попытке преувеличения признака (Вященко, 2008: 21).

«Her father was blessed creature and **worth twenty thousand of some people, twenty hundred million thousand**» (Ch. Dickens “The old curiosity shop”).

«Её отец был счастливейшим человеком и один стоил двадцати тысяч некоторых других, двадцати миллионов тысяч!» (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

В данном примере наблюдается нарастание количественного показателя в результате использования нескольких круглых чисел *twenty thousand* и *twenty hundred million thousand*. Таким образом, в примере показана явно утрированная действительность посредством сравнения субъекта с невероятно огромным количеством, и тем самым акцентируется внимание читателя на его исключительности.

5) Наречие (*extremely*-чрезмерно, *plenty*-премного).

Гипербола, выраженная наречием, используется с такой же частотностью, что и гиперболы, выраженные местоимением и прилагательным. Л. Л. Нелюбин выделяет несколько категорий наречий, создающих гиперболический эффект:

- частоты (ever, never)
- места (anywhere, nowhere)
- времени (at any time, whenever)
- образа действия (inconceivably, infinitely, extremely)

«**Never can there come fog too thick, never there come mud mire too deep,** to assort with the groping and floundering condition which this High Court of Chancery, most pestilent of hoary sinners, holds, this day, in the sight of heaven and earth» (Ch. Dickens “Bleak house”).

«И в самом непроглядном тумане, и в самой глубокой грязи и трясине невозможно так заплутать и так увязнуть, как ныне плутает и вязнет перед лицом земли и неба Верховный Канцлерский суд, этот зловредный из старых грешников» (Ч. Диккенс “Холодный дом”).

В данном примере автор использует гиперболу, выраженную наречием never. По мнению Нелюбина, с такого рода гиперболой зачастую используют другие стилистические средства, такие как эмфатическая инверсия, как в приведённом примере, где наблюдается обратный порядок слов, и параллелизм, где следует повторение гиперболы never..., never. Кроме того, в качестве интенсификатора выступает указание места in the sight of heaven and earth, что указывает на исключительность объекта (Нелюбин, 2008: 34-37).

И. Р. Гальперин говорит о том, что наречия образа действия с суффиксом -ly образуются от прилагательных, поэтому имеют общую синтаксическую функцию определения, в данном случае, действия. В контексте художественных произведений авторы зачастую прибегают к гиперболам, выраженным наречием образа действия с целью более полной передачи

характера, внешних особенностей персонажа или его эмоционального состояния (Гальперин, 1958: 104).

«She is a lady of **remarkably** strong character who devotes herself **entirely** to the public» (Ch. Dickens “Bleak house”).

«Это была особа с необычайно сильным характером, всецело посвятившая себя обществу» (Ч. Диккенс “Холодный дом”).

б) Фразеологические единицы (hit the ceiling-лезть в бутылку).

Употребление фразеологизмов характерно для художественных текстов. Фразеологизмы состоят из нескольких компонентов и носят эмоционально-экспрессивную окраску.

«Here he [Quilp] ... performed so many horrifying and uncommon acts that the women were nearly **frightened out their wits**, and began to doubt if he were really a human creature» (Ch. Dickens “The old curiosity shop”).

«Короче говоря, он вытворял нечто такое несуразное и страшное, что обе женщины чуть не лишились рассудка от ужаса и начали сомневаться в его принадлежности к человеческому роду» (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

Фразеологизм в данном случае служит для того, чтобы продемонстрировать наивысшую степень страха, который питают две женщины к человеку.

7) Существительное (giant-гигант).

Существительное также может выполнять функцию гиперболы в тексте, если обозначает или сравнивается с чем-то непомерным, намеренно утрированным.

«This **scarecrow** [case] of a suit has, in course of time, become so complicated, that no man alive knows what it means» (Ch. Dickens “Bleak house”).

«В этой тяжбе-пугале, а не тяжбе! - с течением времени все так перепуталось, что никто не может в ней ничего понять» (Ч. Диккенс “Холодный дом”).

В данном примере судебное дело гиперболизируется за счёт

существительного, а именно сравнения с пугалом, настолько оно представляется ужасным и непонятным.

Кроме того, согласно Гальперину, на синтаксическом уровне гипербола может быть реализована в рамках простого и сложного предложений. Она может быть представлена инверсией, восклицательными и вопросительными конструкциями, предложениями с модальным значением невозможности и семантической несовместимости подлежащего и сказуемого, предложениями, гиперболичность которых базируется на стыке значений главных и придаточных частей (Гальперин, 1958: 107).

1.4 Взаимодействие гиперболы с различными тропами.

По мнению И. В. Арнольд гипербола взаимодействует с метафорой, сравнением, эпитетом, антитезой и другими стилистическими приемами. На основании этих исследований можно выделить ряд случаев взаимодействия гиперболы с различными тропами (Арнольд, 2005: 391).

В результате взаимодействия **метафоры** и гиперболы художественный текст приобретает более яркий, эмоционально окрашенный характер, что неизбежно меняет его восприятие и создает многочисленные коннотации. Согласно исследованию Н. В. Ярышевой, в античные времена гиперболу часто именовали метафорой, поскольку метафора представляла собой очень широкое понятие, в котором объединялись многие стилистические приёмы. Н. В. Ярышева говорит также о том, что многие тропы по значению очень близки друг к другу, поэтому один троп может реализовываться посредством модели другого (Ярышева, 1995: 34). Однако С. А. Тихомиров обособливает гиперболу от других стилистических приёмов, с которыми она лишь взаимодействует, и характеризует это явление, как «стилистическая валентность» (Тихомиров, 2006: 68).

«The news you bring me is a dagger to my heart».

«Твои новости мне как нож в сердце».

В данном примере можно выделить метафору «a dagger to my heart», где сравниваются чувства от услышанных новостей с ударом ножом в сердце, и в основании сравнения news и dagger лежит идея сильнейшего потрясения, душевной раны. При этом сравнение оказывается намеренно утрированным. Также уникальность чувства усиливается благодаря сопоставлению несовместимых объектов.

В публицистике гиперболическая метафора функционирует как средство переноса имеющегося у читателя эмоционального отношения с понятия на понятие, которое вводится метафорой. Взаимодействие гиперболы и метафоры приводит к увеличению функциональной значимости стилистического приема (Тихомиров, 2006: 71).

Когда гипербола взаимодействует с **перифразом**, то происходит сопоставление двух различных ситуаций, где за основу сравнения берётся единый признак.

*«Miss Brobity's Being, young man, was deeply imbued with homage to **Mind**»*

«Все существо мисс Бробити, молодой человек, было проникнуто преклонением перед Умом».

Признаком сопоставления в данном примере служит гипербола-метафора Mind, которая обозначает персонаж мистера Сапси. Мистер Сапси считал себя человек очень большого ума и с гордостью рассказывал о том, как его жена благоговела перед его мудростью. Темы гиперболы и перифраза совпадают. За счёт гиперболы явно преувеличивается образ мистера Сапси.

Взаимодействие гиперболы и **метонимии** реализуется путём замены одного явления другим, смежным по значению. Это делает гиперболу более яркой, выразительной и вводит в её структуру элемент словесной игры.

*« **The whole table** was striving with impatience».*

«Весь стол так и заёрзал от нетерпения».

Здесь под table подразумевается не предмет мебели, а люди, которые за

ним сидят. На ряду с метонимией выразительность данному описанию придаёт гипербола, выраженная местоимением *whole* и глаголом *strive*.

При взаимодействии гиперболы и **сравнения**, как отмечает С. А. Тихомиров, выполняется дополнительная функция преувеличения признака сравниваемого предмета. Гиперболические сравнения реализуются в форме простых предложений со словами подобия *as*, *like*, *as if* и т. д. С помощью гиперболических сравнений выражается состояние качества, степень силы признака, степень качества, степень проявления состояния (Тихомиров, 2006: 73).

«My dear Jack, I am as dry as a bone».

«Милый Джек, ничего у меня не промокло».

По средством слов подобия *as...as* сравнивается один объект с другим по признаку состояния. Благодаря сравнению с *bone* смысл приобретает иронический характер.

Взаимодействие гиперболы и **олицетворения** происходит по средством перенесения качеств живого на неживое, что также способствует функциональной окраске словосочетания.

«The ship began to creak and protest violently as it struggled against the rising sea».

«Корабль накренился, вступив в ожесточённую борьбу с бушующим морем».

Корабль здесь, подобно живому организму, сопротивляется шторму. Данный эффект приобретается за счёт персонифицирующего сказуемого *began to protest* в сочетании с гиперболой-наречием образа действия *violently*.

Взаимодействие гиперболы и **эпитета** реализуется путём использования имени прилагательного, наречия, числительного, глагола или существительного. Эпитеты приобретают гиперболический характер, когда употребляются в качестве определений к словам, с которыми в плане

обычных логических ассоциаций сочетаться не могут. В результате, возникает эффект смысловой исключительности, т. к происходит объединение несовместимых по значению слов.

*«Mrs Dursley was thin and blonde and had **nearly twice the usual amount of neck**, which came in very useful as she spent so much of her time craning over garden fences, spying on the neighbors».*

«Миссис Дурслей, худая блондинка, обладала шеей двойной длины, что было как нельзя кстати, ибо эта леди обожала заглядывать за чужие заборы и шпионить за соседями».

В результате использования гиперболы-числительного усиливается характер сравнения по признаку размера, нарочито утрированного, что указывает на неестественную длину шеи миссис Дурслей.

Взаимодействие гиперболы и **антитезы** направленно на создание эффекта преувеличения двух явлений в их противоположности. Автор преувеличивает до крайней степени крайние грани одного явления, что способствует раскрытию его чрезмерности. Наиболее часто используются гиперболические антитезы heaven-hell, fire-cold, good-evil.

*«They speak like **saints** and act like **devil**».*

«Они говорят как святые, а действуют как черти».

По мнению Л. В. Азаровой, взаимодействие гиперболы и **литоты** является наиболее частотным стилистическим явлением. При этом литоту часто характеризуют, как одну из форм гиперболы или обратную гиперболу. В свою очередь, Л. В. Азарова формулирует определение литоты на основе множества исследований: «Литота - это намеренное использование преуменьшения с целью создания определённого художественного эффекта и иногда с целью создания комического эффекта» (Азарова, 2000: 102).

*«I talked a lot of nonsense in the car. I'm **not always exactly trustworthy**».*

«Я нагородил вам всякой чепухи в машине. Моим словам не всегда можно

верить буквально».

Литота в данном примере служит для того, чтобы разрядить ситуацию в напряжённой обстановке, смягчить категоричность и создать определённый драматический эффект.

1.5 Стилистическое функционирование гиперболы в художественном тексте.

Опираясь на работу Л. П. Крысина, гиперболу в художественном тексте можно охарактеризовать, как уникальное стилистическое явление, в котором степень гиперболизации определяется автором, а не языковой нормой. Данная степень гиперболизации реализуется в рамках как словосочетания, так и предложения (Крысин, 2006: 114).

Зачастую гипербола в художественном тексте имеет в своём составе книжную лексику. Однако содержанию данного явления присущи не только эмоциональный компонент, но и оценочный, выражающий коммуникативную задачу автора, поскольку гиперболу писатель использует осознанно, чтобы воздействовать на читателя и акцентировать внимание на определённой проблеме. Данный эмотивно-оценочный компонент обуславливает преувеличение и образность описываемых объектов.

Л. П. Крысин говорит о необходимости разделения понятий преувеличения и усиления в художественном тексте. При намеренном усилении писатель даёт только эмоциональную оценку тому или иному явлению, в то время как преувеличение содержит количественный компонент (Крысин, 2006: 114).

По словам лингвиста, явление гиперболы тесно связано с психологическим фактором: «Во многих случаях говорящему выгодно представить ситуацию как обладающую некоторым признаком в максимальной степени – для того, например, чтобы подчеркнуть какие-то собственные свойства или свойства других людей» (Крысин, 2004: 244).

Одним из главных аспектов художественной гиперболизации является сохранение или нарушение истинности высказывания. Понятия клятвы, обещания или просьбы зачастую гиперболизируются, чтобы максимально точно донести до адресата своё намерение и заставить поверить: «Ради тебя я готов достать звезду с неба», «Я быстро вернусь! Одна нога там, другая здесь». Тем не менее, именно за счёт чрезмерного утрирования пропадает ощущение истинности и возникает субъективное восприятие.

Таким образом, можно сделать вывод, что ключевая роль художественной гиперболы заключается в намеренном преувеличении изображаемого явления для того, чтобы обратить внимание читателя на интересующий автора вопрос, а также для эмоционального воздействия.

Выводы по главе I.

Основываясь на изученном материале, можно сделать вывод, что, несмотря на различные подходы к исследованию гиперболы, многие учёные единодушны в интерпретации приёма гиперболизации, представляю схожие формулировки. Обобщая рассмотренные концепции, складывается следующее определение: гипербола – это стилистический приём намеренного преувеличения признака объекта с целью интенсификации.

Различают художественную и узуальную гиперболы. В отличие от узуальной гиперболы, которая ввиду своей частотности утратила образность приобрела статус устойчивого выражения закреплённого языковой нормой, художественная гипербола уникальна в своём проявлении и выполняет в тексте стилистическую функцию создания образности.

В плане выражения, как и в плане содержания гиперболы нарушена смысловая сочетаемость между объектом и степенью гиперболизации признака, которая выражается совокупностью образности, психо-эмоционального признака, коммуникативной направленности и оценочного компонента.

При взаимодействии гиперболы с другими тропами складывается единый гиперболический комплекс. Однако вопрос о взаимодействии гиперболы и литоты остаётся до конца не изученным, поскольку существуют различные трактовки литоты. В основном мнения разделились на две категории, рассматривая литоту, как обратную гиперболу и как обособленное стилистическое явление.

Глава 2. Проблема изучения индивидуального стиля автора.

2.1 Творчество Чарльза Диккенса.

Чарльз Диккенс - великий писатель, который считается основателем британского реалистического романа. Творчество писателя со временем стало символом жизненного уклада и традиций Викторианской Англии. Реалистические произведения, написанные Диккенсом, являются отражением всех бесчестных, неприглядных и жестоких сторон Англии эпохи королевы Виктории.

В многочисленных произведениях Чарльза Диккенса формируется фундаментальный образ Англии середины 19 века, которая оказалась перед лицом тяжелейшей политической, экономической и социальной ситуации, поскольку эта эпоха характеризуется значительными изменениями, как во всех сферах жизни людей, так и в их мировоззрении (Wilson, 1970: 23). Уилсон также называет Диккенса художником, который максимально реалистично изобразил на полотнах романа картину мира Англии в период 30х – 70х годов.

В процессе эволюции образа жизни и образа мышления Викторианской Англии меняется и реализм писателя от ранней формы до зрелой концепции, где на смену романтизму приходит более глубокий психологизм. Однако, по словам Уилсона, наряду с реализмом, черты романтизма всегда присутствовали в романах на протяжении всего периода творчества писателя (Wilson, 1970: 27-29).

Славу писателю принесли в основном произведения, созданные на раннем этапе творчества, к которому относятся такие романы, как «Лавка древностей», «Записки Пиквикского клуба»; а также романы, относящиеся к более позднему периоду: «Холодный дом», «Дэвид Копперлилд» и другие.

Многие исследователи в области британской литературы отмечают, что

только Чарльзу Диккенсу удалось получить такую известность и всеобщее признание ещё при жизни. Признание, которое пришло к Диккенсу уже после первых произведений, закрепилось за ним на протяжении всей творческой жизни, несмотря на то, что объект его литературного интереса менялся на разных периодах творчества.

Изменения, которые происходили в сознании и образе жизни Англии, нашли отражение в романах писателя, в каждом сюжете которых Диккенс сумел сформулировать и передать мысли, чувства и ожидания британского народа.

Биография писателя также прослеживается на страницах каждого произведения. С детства Диккенс столкнулся с бедностью, в результате чего ему, будучи ребёнком, пришлось выполнять порой самую грязную работу для заработка. После того, как отец писателя оказался в долговой тюрьме, Диккенс попал на фабрику по производству ваксы. Будучи творческой натурой, Диккенс всем своим существом противился такого рода работы, но, как свидетельствует Уилсон, мать настояла на том, чтобы Диккенс остался на этом месте (Wilson, 1970: 42).

Таким образом, именно эта часть биографии писателя наиболее ярко отразилась в тематике романов, связанной с эксплуатацией труда детей; а непростые отношения с матерью раскрываются в холодных женских образах.

Помимо фабричной работы, Диккенсу довелось занимать должность клерка и репортёра в суде и парламенте. Эти профессии отразились на его писательской деятельности, поскольку, подобно репортёру, он стремился описать современные события с максимальной реалистичностью, а также проследить и истолковать причины и результаты происходящих событий. В то же время работа в суде позволила узнать изнутри судебную систему со всеми её недостатками. Этот опыт лёг на страницы романа «Холодный дом», где Диккенс изобразил Канцлерский суд в его неприглядном

обличии.

Кроме того, главной темой всех произведений писателя является противостояние добра злу. По мнению Диккенса, образ ребёнка – это олицетворение добра, которому приходится вступать в борьбу со злом, которое творится в окружающем его обществе: несправедливость, тяжёлый труд, жестокость, бедность. Таким образом, детство также становится ключевой темой романов и определяет гуманистический вектор творчества Диккенса, который осуждает безразличное отношение социума к проблемам и несчастьям людей.

Рассуждая на тему борьбы добра и зла, Катарский говорит о том, что данная тема всегда была присуща романистам 18 века. Однако Диккенс вводит несвойственную им манеру диалектичности и комплексности (Катарский, 1960: 189). Тем не менее, в своём творчестве Диккенс основал концепцию идеала героя наряду с концепцией идеальных человеческих взаимоотношений, что, в свою очередь, имеет прямую связь с романтизмом.

В мире Диккенса детство всегда занимало важное место, поскольку тема судьбы детей раскрывала нравственные, социальные и экономические проблемы. Диккенс является одним из первых писателей-романистов, кто с мельчайшей психологической точностью изучил и описал тонкую душевную организацию детей и подростков, так как чистая детская душа рассматривалась им, как эталон лучших человеческих качеств, которыми он наделял своих положительных персонажей: детская непосредственность и наивность мистера Скимпола в «Холодном доме» или в характере мистера Пиквика.

Уже на раннем этапе творчества ирония стала занимать ведущее положение в стилистической манере писателя. По мнению С. Цвейга, юмор в произведениях Диккенса неразрывно связан с верой в то, что добро и человечность победят зло, коварство и жестокость, существующие в

социуме (Цвейг, 1992: 87).

Однако сатира Диккенса менялась на протяжении всего периода творчества. Романы, которые принадлежат к раннему периоду, такие как «Лавка древностей», «Оливер Твист», «Записки Пиквикского клуба» отличаются лёгкой иронией, в то время как поздний этап характеризуется более глубоким психологизмом. В юморе позднего периода уже нет столько оптимизма, присущего раннему периоду, но в то же время он не утрачивает веры в добро.

Таким образом, творчество Диккенса поддерживает и продолжает традиции британского романа. При этом писатель внёс большой вклад в развитие, как романтизма, так и реалистического направления, что, в свою очередь, в значительной степени повлияло на традиции мировой литературы. Катарский упоминает о том, что многие писатели называли Диккенса «наставником» их творческого пути (Катарский, 1960: 194).

2.2 Основные периоды творчества Чарльза Диккенса.

Первый период (1833—1845) Этот этап творчества знаменуется появлением романов «Записки Пиквикского клуба», «Очерки Боза», «Оливер Твист», «Лавка древностей», «Николас Никклби», «Барнаби Радж», «Американские заметки», «Рождественские рассказы».

Для ранних произведений характерна лёгкая сатира, оптимистическая направленность. Уже на этом этапе появляется тема противостояния добра и зла, которая будет составлять основную идейную линию в творчестве писателя. Положительные персонажи описаны с доброй иронией. Зачастую это униженные и оскорблённые люди, преодолевающие суровые жизненные трудности. Образы отрицательных героев более утрированы, тем не менее, общая картина лишена пессимизма.

Однако именно в это время Диккенс выступает не только как приверженец реализма и романтизма, но и как реформатор этих

направлений. Как отмечает В. В. Ивашева, Чарльз Диккенс становится первым писателем, который вывел тему детства на первый план (Ивашева, 1954: 231).

В своих романах Диккенс в деталях изображает психологию и образ жизни ребёнка, демонстрируя несправедливое отношение общества к детям. Таким образом, посредством детских персонажей раскрывается социальная проблема эксплуатации детского труда и бедности. Кроме того, по словам В. В. Ивашевой, детская тематика переплетается с тематикой «больших надежд», которая также является основной на всем творческом пути писателя, поскольку Диккенс никогда не терял уверенности в том, что, несмотря на трудности и перипетии, добро восторжествует над злом и несправедливостью (Ивашева, 1954: 233-237).

В произведениях, написанных в конце первого этапа творчества, таких как «Барнаби Радж» и «Лавка древностей», Диккенс пытается обратиться к истории для того, чтобы лучше понять современность, а также установить причинно-следственную связь тех или иных явлений.

В результате поездки в Америку появилась книга очерков «Американские заметки», где Диккенс в неизменной юмористической манере передаёт свои наблюдения за нравами и образом жизни американцев. Этот опыт позволил Диккенсу взглянуть на Англию другими глазами через призму совершенно другого менталитета. Однако этот опыт совершенно разочаровал писателя, и сам Диккенс писал о том, что увиденное абсолютно расходилось с его ожиданиями. Как известно, Диккенс давно мечтал побывать в Америке, поэтому разочарование от полученных впечатлений, а именно от людей, государственного устройства, менталитета, было сильным.

Кроме того, для первого этапа творчества характерны сказочные мотивы, которые ярко проявляются в «Рождественских рассказах». В это цикле сказка переплетается с социальной проблематикой, присущей реализму. К

примеру, говоря о духе, Диккенс наделяет его реальными человеческими атрибутами, такими как повседневная одежда, небрежный внешний вид. Таким образом, пропадает ощущение фантастического. Писатель использует в сказке данный приём для того, чтобы изобразить реальные проблемы с максимальной правдивостью.

Рождество во всех культурах является символом добра, искренности и милосердия. Поэтому рождественский цикл становится призывом к духовному сближению, борьбе со злом и несправедливостью и помощи людям, которые в ней нуждаются, поскольку Диккенс всегда критиковал классовое неравенство.

Как отмечает Катарский, наряду со сказочным мотивом прослеживается религиозная тематика. В «Оливере Твисте» персонажа совершившего убийство, мучают душевные терзания, он рассуждает о конце света. Катарский приводит следующую цитату из романа для подтверждения данной идеи: «Казалось, широко раскрытое небо было в огне. Поднимаясь вверх с дождём искр и перекатываясь один через другой, вырывались языки пламени» (Катарский, 1960: 198).

Второй период (1848—1859) знаменуется переходом от оптимизма к социальному пессимизму. На передний план теперь выходят образы государственных учреждений, политического устройства и уклада жизни современной Англии. Кроме того, тема детства получает более глубокую трактовку. Таким образом, благодаря произведениям, вышедшим в этот период творчества, традиционный реализм подвергается трансформации и приобретает форму психологического реализма.

На этом этапе творчества появляются также реалистические произведения, такие как «Домби и сын», «Холодный дом», «Крошка Доррит», «Тяжёлые времена», «Дэвид Коперфилд», «Повесть о двух городах». В романе «Домби и сын» Диккенс делает акцент на проблеме

классового различия. Торговый дом становится олицетворением английского буржуазного общества с его безразличием, чѐрствостью и эгоизмом. Кроме того, Катарский характеризует произведение, как «роман-воспитание» (Катарский, 1960: 115).

«Холодный дом» является одним из самых сложных и неоднозначных романов этого периода, поскольку, помимо того, что роман значительно отличается стилистически от других произведений, Диккенс поднимает в нём множество социальных, политических и экономических вопросов. Диккенс в деталях изображает зло, которое порождает юридическая система. Символом несправедливости, безнравственности и жестокости этой системы становится Канцлерский суд. Люди, которые стали его жертвами, говоря о суде, нередко проводят параллель со смертью, либо с чем-то неминуемым и страшным, ведь многие умерли, так и не выпутавшись из судебной паутины.

Третий период (1861—1870) На последнем зрелом этапе появились такие романы, как «Большие надежды», «Наш общий друг» и «Тайна Эдвина Друда», роман, который остался незавершённым.

В зрелых романах уже нет оптимистической иронии, присущей романам предыдущих периодов. На смену лёгкой иронии приходит «безжалостная сатира», целью которой является не просто высмеивание, но прямая критика, а оптимистические надежды сменяются разочарованием и пессимизмом (Ивашева, 1954: 56).

Кроме того, на этом этапе Диккенс всё больше начинает интересоваться темой двойственности природы, маски, за которой скрываются разнообразные личности персонажей. Эта тема является ключевой для романа «Наш общий друг». Также с этой точки зрения Диккенс анализирует личность Джона Джаспера в «Эдвине Друде», который является самым противоречивым героем, когда-либо созданным писателем.

2.3 Индивидуальный стиль автора в литературной парадигме 19 века.

Вопрос о стиле возник ещё в античной эпохе. Учёные и философы пытались определить его особенности и разновидности и выделили три типа стилей, которые легли в основу современной классификации: величественный, средний и скудный. Изучая стиль, античные мыслители ориентировались на поэзию и ораторское искусство. Аристотель, рассуждая об обыденном, приобрел себе славу именно своим стилем, таким образом принято считать, что поэтический стиль появился именно в ораторском искусстве. Аристотель считается основоположником теории стиля, разработав систему ораторской речи. В «Поэтике» и «Риторике» Аристотель уделяет большое внимание вопросам стиля, вводит такое понятие как «ясность речи» (Карелова, 2006: 23). Он считает, что достоинство стиля заключается именно в ясности, поскольку если речь не ясна, то она не выполняет своей функции. Кроме того, стиль не должен быть низменным или слишком возвышенным, так как его главная задача – ориентация на каждого индивидуума.

Прежде чем дать определение понятию стиль, следует отметить, что само слово стиль (англ. style) происходит от латинского *stilos*, что в переводе означает «заостренная палочка, употреблявшаяся для писания». Позднее это слово стало означать не только орудие письма, но и манеру письма, способ изложения, слог.

Термин «стиль» употребляется в следующих значениях:

- 1) Совокупность художественных средств, характерных для произведений искусства какого-либо художника, эпохи или нации;
- 2) Система языковых средств и идей, характерных для того или иного литературного произведения, жанра, автора или литературного направления;
- 3) Характерная манера поведения, метод деятельности, совокупность приемов какой-нибудь работы;

4) Эмоциональная тональность речи;

По мнению А. В. Фёдорова, присутствие индивидуальных черт играет особенную роль в контексте стиля писателя, а само понятие «стиль» является взаимодействием плана содержания и плана выражения, а также системой языковых средств, что в дальнейшем способствует оценке этого содержания говорящим или пишущим (Фёдоров, 1971: 204).

Проблема изучения индивидуального стиля автора заключается в исследовании художественных приемов и средств выразительности, которые писатель использует для более эффективного воздействия на сознание читателя, чтобы донести свою идею с большим результатом.

Для составления более полного представления о стилистических особенностях прозы Чарльза Диккенса, следует рассматривать его творчество в контексте творчества других писателей той же эпохи.

Наиболее существенное сходство с Диккенсом прослеживается в произведениях Уилки Коллинза. Как известно, Коллинз являлся близким другом писателя. По словам Томаса Элиота, «Холодный дом» Чарльза Диккенса максимально приближен стилистически и композиционно к Уилки Коллинзу, а роман Коллинза «Женщина в белом» является ярким примером влияния Диккенса (Элиот, 1963: 70).

Однако, согласно исследованиям Элиота, Диккенс превосходит мастерство Коллинза в изображении характеров персонажей и их внешних характеристик. Герои Диккенса описаны с детальной скрупулёзностью. Кроме того, их описание изобилует различными стилистическими приёмами, что позволяет более точно передать образ и натуру, все характеры становятся уникальными. Коллинза, в свою очередь, Элиот характеризует, как «мастера сюжета и ситуаций», для которого существенную роль играет драматическое развитие событий, а внешние характеристики отходят на второй план. Однако в «Женщине в белом» Коллинз отступает от привычного построения сюжета и уделяет внимание

психологии персонажей графа Фоско и Марион Хэлькомб.

Кроме того, Диккенсу свойственно вводить образ и натуру героя постепенно. Таким образом, персонаж раскрывается на протяжении всего романа. Коллинз, отдающий предпочтение драме, сразу же знакомит читателя со всеми особенностями характера героя.

В «Женщине в белом» Коллинз акцентирует внимание на фундаментальных проблемах общественной жизни Англии, что также характерно для второго этапа творчества Диккенса. Вопросы незаконного рождения, классовых различий и тяжёлого труда занимают ведущую позицию в произведении. Основным отличием стилистики Диккенса от манеры Коллинза в данном случае является то, что, описывая волнующие его проблемы, Диккенс прибегает к использованию различных тропов, что усиливает эмоциональное восприятие; Коллинз, в свою очередь, с максимальной драматичностью развивает определённую ситуацию.

Как утверждает С. Гениева, критики зачастую сравнивали творчество Диккенса с творчеством У. Теккерея. Однако, как показывают многочисленные исследования, писатели в корне отличаются друг от друга, как в плане авторского стиля, так и в планах сюжета и идеологии (Гениева, 2004: 12).

В отличие от Диккенса, Теккерей не признавал утрированию, отдавая предпочтение максимальной реалистичности. Именно поэтому творчество многих писателей, в том числе Чарльза Диккенса, подвергалось критике со стороны Теккерея. С. Гениева пишет, что, рассуждая о гиперболизированном мире Диккенса, Теккерей писал: «Искусство романа в том и состоит, чтобы изображать Природу, передавать с наибольшей силой и верностью ощущение реальности... Я не думаю, что Диккенс надлежащим образом изображает природу. На мой вкус, Микобер не человек, но ходячее преувеличение, как, собственно и его имя, - не имя, а лишь гротеск. Этот герой восхитителен, и я от души смеюсь над ним, но он

не более живой человек, чем мой Панч, и именно поэтому я протестую»
(Гениева, 2004: 12).

Выводы по главе II.

Гипербола, формирующая индивидуальный стиль автора, служит для интенсификации степени признака при передаче внешних характеристик персонажей, их психологического состояния, ситуаций и других явлений.

Данный стилистический приём придаёт его авторскому стилю оттенок иронии, сарказма, а также позволяет акцентировать внимание читателя на определённой проблеме, которая волнует автора, и с максимальной точностью передать характер описываемых явлений.

Данный стилистический приём характерен для многих английских писателей 19 века, таких как Уилки Коллинз, Уильям Теккерей. Однако именно у Чарльза Диккенса метод гиперболизации раскрывается во всех проявлениях и формах, поскольку посредством чрезмерного преувеличения писатель раскрывает самые важные стороны описываемого явления. Данная форма изображения проблемы характерна для социальной психологии, в рамках которой Диккенс поднимает существенные вопросы, деформируя реальность. Данная деформация происходит всегда под влиянием тех или иных настроений, господствующих в обществе.

Формы гиперболизации многообразны, так как Диккенс использует контрастные сопоставления объектов, явлений или ситуаций. Таким образом, всё, что гиперболизирует писатель, наделяется индивидуальными особенностями и уникальными чертами, что, в свою очередь, отображают посредством своей утрированной формы волнующие писателя проблемы.

Произведения Чарльза Диккенса стали связующим звеном между литературой 18 и 20 веков. Диккенс придерживается традиций романтизма и реализма, однако развивает жанр в своей индивидуальной манере.

Глава III. Анализ использования гиперболы Чарльзом Диккенсом.

3.1 Использование гиперболы на первом этапе творчества.

Стоит отметить, что юмор раннего Диккенса носит особенный характер. В рамках периода преобладает лёгкая, открытая ирония. Романы не лишены социальных черт, однако Диккенс уделяет большую часть внимания наблюдению за человеческой природой. Для этого писатель сильно гиперболизирует характер героев, поступки, речь, образ, и в результате чрезмерного эмоционального фона создается комический эффект.

Если обратиться к труду В. Проппа, то можно охарактеризовать данную манеру повествования. Пропп относит данный стиль к приёму комедийной игры, фарсу, основанном на гиперболизации натуры героев через внешние утрированные действия персонажей (Пропп, 1999: 87). Понятие «фарс» уходит корнями в средневековье. Данный приём (от фр. *Farce*) означает комедию лёгкого содержания с чисто внешними комическими приёмами (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, 1890-1970: 86). Фарсовая комедия была распространена в XIV-XVI веках в Западной Европе, где приобрела статус уникального жанра. В центре внимания фарса находится не прямая социально-политическая сатира, а лёгкое юмористическое изображение уклада жизни во всех её проявлениях: скандалы, происшествия, веселье, быт.

Данный приём ярко раскрывается в ранних произведениях Диккенса. Произведения изобилуют комическими сценами, возникшими в результате недоразумений. Для сюжета характерен оптимизм, однако идеи не лишены недовольства политической и законодательной системами.

В романе «лавка древностей» Диккенс представил огромный спектр фигур, лиц и характеров, искажённых, гротескных: за милой улыбкой скрывается волчий оскал, робость оборачивается корыстью, а за сухостью и чёрствостью прячется внимательность и забота. Среди множества

персонажей в «лавке древностей» выделяется карлик Квилп, злой и жестокий человек, который, подобно паразитирующему существу, цепляется за свою жертву; старик, слепо верящий в свою мечту, полностью абстрагируясь от реальности; возмущенные рабочие, живущие в невероятных условиях; нескладный Кит; и, конечно же, Нелл, ребёнок, которому невозможно не сочувствовать.

Гиперболы в описании персонажей, которым Диккенс симпатизирует, имеют положительную коннотацию. Нелл неизменно предстаёт перед читателем маленьким беззащитным ребёнком, которого следовало бы оберегать от всех невзгод:

1) *«No one could describe how much I was impressed by this appeal and the energy with which it was made, which brought a tear into the child's clear eye, and made her slight figure tremble as she looked up into my face» (Ch. Dickens "The Old Curiosity Shop").*

«Никто не смог бы передать, как поразили меня эти слова, сказанные с такой силой убеждения, что у девочки даже выступили слёзы на глазах, а всё её хрупкое тельце затрепетало» (Ч. Диккенс "Лавка древностей").

Чтобы показать наивысшую степень изумления от первого знакомства с Нелл, автор прибегает к использованию отрицательного местоимения по one, подкрепляя этот эффект наречием how much. Именно благодаря этому приёму читатель понимает, насколько сильно этот ребёнок отличается от всех остальных.

2) *«Preceding me with the light, he led me through the place I had already seen from without, into a small sitting-room behind, in which was another door opening into a kind of closet, where I saw a little bed that a fairy might have slept in, it looked so very small» (Ch. Dickens "The Old Curiosity Shop").*

«Идя впереди со свечой, он провел меня через то хранилище разных вещей, которое я видел с улицы, в небольшую жилую комнату с дверью, открытой в соседнюю каморку, где стояла кроватка под стать только фее - такая она была маленькая и нарядная» (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

Для передачи миниатюрности и хрупкости девочки, автор использует эпитет *so very small* в сочетании со сравнением *fairly*, в результате чего в сознании читателя возникает полная картина образа персонажа.

Однако обстоятельства сложились так, что именно Нелл приходится нести на своих хрупких плечах тяжесть бремени и забот о своём дедушке, что неотвратимо сделало её взрослой не по годам:

3) *«The haggard aspect of the little old man was **wonderfully** suited to the place» (Ch. Dickens “The Old Curiosity Shop”).*

«Бледный, как тень, старик удивительнейшим образом подходил ко всей этой обстановке» (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

С помощью наречия образа действия *wonderfully* писатель стремится передать ветхость и беспомощность героя, настолько же старого, как и окружающая его обстановка, что он буквально сливается с ней.

4) *«There was **nothing** in the whole collection but was in keeping with himself; **nothing** that looked older or more worn than he» (Ch. Dickens “The Old Curiosity Shop”).*

«Здесь не было ни единой вещи, которая не казалась под стать ему, ни единой вещи, которая была бы более древней и ветхой, чем он» (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

В данном примере задача автора опять же заключается в описании ветхости, как старика, так и его дома. Здесь писатель использует отрицательное местоимение *nothing*, с целью продемонстрировать уникальность объекта, в сочетании с другим стилистическим приёмом,

таким как повтор, что ставит ещё больший акцент на проблеме, которую затрагивает автор.

Из романа становится очевидным тот факт, что старик любит свою внучку, но, кажется, настолько стар и беспомощен, что просто не в состоянии позаботиться о ней. Несомненно, Диккенс сочувствует старику, однако его отношение не лишено некоего порицания, ведь писатель всегда стремился оградить детей от забот и несправедливости. В результате чего появляется сомнение, выраженное прилагательным в превосходной степени, действительно ли старик так предан девочке, как кажется на первый взгляд?

5) *«His affection for the child might not be inconsistent with **villainy of the worst kind**» (Ch. Dickens “The Old Curiosity Shop”).*

«Почему бы ему не совмещать в душе любовь к внучке с самым чёрным злодейством?» (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

Тягостная атмосфера рассеивается, когда на страницах романа появляется Кит, нерасторопный, нескладный мальчик, задорный и озорной:

6) *«Kit was a **shock-headed shambling** awkward lad with an **uncommonly** wide mouth, very red cheeks, a turned-up nose, and certainly **the most comical expression of face I’ve ever saw**. He stopped short at the door on seeing the stranger, twirled in his hand a perfectly round old hat without any vestige of a brim, and resting himself now on one leg and now on the other and changing them constantly, stood in the doorway, looking into the parlour with **the most extraordinary leer I ever beheld**» (Ch. Dickens “The Old Curiosity Shop”).*

«Кит оказался кудлатым, нескладным подростком с огромным ртом, очень красными щеками, вздернутым носом и невероятно комичным выражением лица. При виде чужого человека он замер на пороге, неловко переминаясь с ноги на ногу, уморительно тараща на нас глаза и теребя в

руках совершенно круглую шляпу без всякого признака полей» (Ч. Диккенс «Лавка древностей»).

В отношении Кита автор чаще всего прибегает к использованию наречий образа действия с частицей *ly*, чтобы продемонстрировать нелепость всех его действий, а также комический образ в целом. Однако для более полной передачи характера персонажа Диккенс не ограничивается только одним способом гиперблизации, поэтому наряду с гиперболами-наречиями выступают также глаголы, такие как *burst into a loud roar*, *roared himself out* и другие.

7) «*It was **the great point** too that Kit himself was flattered by the sensation he created, and after several efforts to preserve his gravity, **burst into a loud roar**, and so stood with his mouth **wide** open and his eyes **nearly shut**, laughing **violently***» (Ch. Dickens «The Old Curiosity Shop»).

«Поняв всю безнадежность своих попыток сохранить серьезное выражение лица, он вдруг прыснул, да так и зашелся от смеха, стоя с широко открытым ртом и зажмуренными глазами» (Ч. Диккенс «Лавка древностей»).

8) «*Once more open his mouth and shutting his eyes, and laughing like a stentor, Kit gradually backed to the door, and **roared himself out***» (Ch. Dickens «The Old Curiosity Shop»)

«Кит снова разинул рот, зажмурился и, пятась задом, с громовым хохотом выскочил из комнаты» (Ч. Диккенс «Лавка древностей»).

Кит ни секунды сомневается в преданности старика девочке, поэтому для того, чтобы подтвердить эту уверенность, автор вводит в его речь неопределённое местоимение *nobody*, усиленное местоимением *such*, что указывает на исключительность и бесспорность явления.

9) «*Kit, who in despatching his bread and meat had been swallowing two thirds of knife at every mouthful with the coolness of a juggler, stopped short in his operations on being thus appealed to, and bawled 'Nobody isn't such a fool as to say he doesn't'*» (Ch. Dickens "The Old Curiosity Shop").

«*Кит, который с невозмутимостью фокусника заглатывал с каждым куском хлеба две трети ножа, приостановился на минутку и оглушительно рявкнул: "Какой же дурак этого не знает!"*» (Ч. Диккенс "Лавка древностей").

В его описании прослеживается такой лёгкий юмор, что не остаётся сомнений в том, что этот персонаж олицетворяет всё доброе и хорошее, что Диккенс так ценит в людях.

В противопоставлении положительным героям выступает мистер Свивеллер, непутёвый, самовлюблённый внук, во всём ищущий для себя выгоду:

10) «*...Mr Swiveller never failed to speak of it [apartment] as his **rooms**, his **lodgings**, or his **chambers**, conveying to his hearers a notion of indefinite space, and leaving their imaginations to wander through long suites of lofty halls, at pleasure*» (Ch. Dickens "The Old Curiosity Shop").

«*Мистер Свивеллер принял это к сведению и неизменно называл свое жилье "моя квартира", "мои хоромы", "мои апартаменты", вызывая у слушателей представление о безграничном пространстве и даруя их фантазии полную возможность бродить по длинным анфиладам и переходить из одного величественного зала в другой*» (Ч. Диккенс "Лавка древностей").

В данном примере в качестве гиперболы выступают существительные rooms, lodgings, chambers и являются контрастом реальности, ведь на самом деле Мистер Свивеллер жил в небольшой съёмной комнате, однако всем своим существом пытался возвысить себя в глазах окружающих.

Автор иронизирует над преувеличенным самомнением персонажа, и для того чтобы продемонстрировать наигранную серьёзность, вводит в предложение гиперболу, выраженную наречием образа действия *perfectly*.

11) *«By this time Mr Swiveller had finished his entry, and he now replaced his pencil in its little sheath and closed the book, in a **perfectly grave and serious** frame of mind» (Ch. Dickens “The Old Curiosity Shop”).*

«Закончив свои записи, мистер Свивеллер сунул карандаш в книжечку, захлопнул ее, и выражение лица у него стало крайне серьезное и сосредоточенное» (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

Свивеллер всеми силами пытается заполучить деньги старика, поэтому старается выставить его в дурном свете. С целью придания веса своим словам, Свивеллер употребляет гиперболу-фразеологизм *work to death*, тем самым подчёркивая свою мнимую заботу о судьбе сестры.

12) *«I want to see my sister, that you keep cooped up here, poisoning her mind with your sly secrets and pretending an affection for her that you may **work her to death**, and add a few scraped shillings every week to the money you can hardly count» (Ch. Dickens “The Old Curiosity Shop”).*

«Я хочу видеть сестру, которую вы держите взаперти и только портите, впутывая в свои тайные дела! Да еще прикидываетесь, будто любите ее, а на самом деле готовы вогнать ребенка в гроб ради того, чтобы наскрести еще несколько жалких грошей в придачу к своим несметным богатствам» (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

Желание разбогатеть настолько завладело всеми его мыслями, что он даже готов заручиться поддержкой жестокого карлика Квилпа, который наводит неестественный ужас на всех, с кем его сводит судьба. Описание внешности Квилпа изобилует различными видами гиперболы. В примере

13 утрирован внешний облик персонажа посредством использования гиперболы-существительного *giant*, что создаёт контраст между ростом карлика и неестественно большими частями тела, и что ещё больше подчёркивается благодаря наречию образа действия *remarkably*.

13) «*The child was closely followed by an elderly man of **remarkably hard features and forbidding aspect**, and so low stature as to be quite a dwarf, though his head and face were large enough for the body of a **giant***» (Ch. Dickens “*The Old Curiosity Shop*”).

«По пятам за девочкой шел пожилой человек на редкость свирепого и отталкивающего вида и к тому же ростом настоящий карлик, хотя голова и лицо этого карлика своими размерами были под стать только великану» (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

Помимо вышеперечисленных приёмов для описания данного персонажа характерна превосходная степень *very wide, most horribly*, поскольку, что бы он ни делал, воспринимается чрезвычайно гипертрофировано.

14) «*Before he had got through the first two or three lines he began to open his eyes **very wide** and to frown **most horribly**, the next two or three caused him to scretch his head in an **uncommonly vicious** manner...*» (Ch. Dickens “*The Old Curiosity Shop*”).

«Пробежав первые две-три строки, он выпучил глаза, свирепо насупился, после третьей-четвертой начал яростно скрести в затылке...» (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

В примере 15 гипербола раскрывает ненатуральность его учтивого обращения, за которым скрывается маска злорадства и жестокости. Для создания такого эффекта автор добавляет гиперболу, выраженную фразеологизмом *to know not moment's peace*, в результате чего сильно

искажается реальность. Квилп безмерно запугал свою молодую жену, однако злорадствует, говоря о том, что она места себе не находит в ожидании его прихода.

15) «*I have left her [wife] all alone, and she will be anxious and **know not moment's peace** till I return*» (Ch. Dickens "The Old Curiosity Shop").

«Я оставил ее совсем одну, она, верно, ждет меня не дожидется, просто места себе не находит» (Ч. Диккенс "Лавка древностей").

Очевидно, что Квилпу доставляет удовольствие мысль о том, насколько сильный страх он наводит на свою молодую жену.

16) «*He is **the greatest tyrant that ever lived**, he makes tremble with a word and even with a look, he **frightens her to death**, and she hasn't the spirit to give him the **word back**, no, **not a single word***» (Ch. Dickens "The Old Curiosity Shop").

«Второго такого тирана свет не видывал! Она сама не своя стала, дрожит от каждого его взгляда, от каждого его слова, пикнуть при нем не смеет! Он ее насмерть запугал!» (Ч. Диккенс "Лавка древностей").

Данный пример интересен тем, что содержит большое количество различных видов гиперболы. Гипербола-существительное *tyrant* усиливается за счёт гиперболы-прилагательного в превосходной степени *the greatest*. Кроме того, автор использует фразеологизм *frighten to death*, что подчёркивает непомерную степень страха, которую испытывает молодая женщина. К тому же, данное описание сопровождается повтором *word...word*, который указывает на исключительность его деспотической природы.

В своих романах Диккенс зачастую осуждает светское общество, чьи слова обычно расходятся с делом. Каждый отдельный субъект этого общества преисполнен чувства собственной значимости, что в конечном счёте никак

не подкрепляется поступками. Диккенс высмеивает это пустословие посредством использования различных тропов, в том числе гиперболы *ever* и глаголом *twist off*. Тем самым Миссис Джинивин демонстрирует свой бесстрашный и не менее деспотичный характер, ведь она никому бы не позволила с собой обращаться подобным образом. Комичность и гиперболичность ситуации заключается в том, что перед лицом карлика достопочтенная дама будет дрожать от страха.

17) «'...if he [husband] had **ever** ventur'd a cross word to ME, I'd have-'the good old lady did not finish the sentence, but she **twisted off the head of a shrimp** with a vindictiveness which seemed to imply that the action was in some degree a substitute for words» (Ch. Dickens "The Old Curiosity Shop").

«Да если б мой покойный муж, а ее дражайший родитель, осмелился сказать мне хоть одно непочтительное слово, я бы... - И почтенная старушка с яростью свернула шейку креветке, видимо заменяя недосказанное этим красноречивым действием» (Ч. Диккенс "Лавка древностей").

В примере 18 преувеличенное негодование, выраженное эпитетом *so great*, достигло якобы такой степени, что уважаемое общество не может больше съесть ни кусочка, что представлено гиперболой-числительным *not a single morsel*, однако продолжают с аппетитом поедать все, что видят на столе.

18) «Having dealt out these admonitions, the ladies fell to a more powerful assault than they had yet made upon the mixed tea, new bread, fresh butter, shrimps, and water-cresses, and said that their vexation was **so great** to see her going on like that, that they could hardly bring themselves to eat a **single morsel**» (Ch. Dickens "The Old Curiosity Shop").

«Облегчив таким образом душу, дамы с новыми силами набросились на крепкий чай, мягкие булочки, сливочное масло, креветки и кресс-

салат и заявили, что от расстройства чувств им просто кусок в горло не идет» (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

Представительницы общества дают советы, поучают и рассказывают небылицы до тех пор, пока не оказываются лицом к лицу со своим врагом, и тогда начинают дрожать от страха и злобы, что и выражено гиперболой-фразеологизмом *to tremble with fear and anger*.

19) «*'And she has a right to do as she likes, I hope, Quilp', said the old lady **trembling**, partly **with anger** and partly **with** a secret **fear** of her impish son-in-law*» (Ch. Dickens “The Old Curiosity Shop”).

«И надеюсь, Квилп, она вправе поступать по собственному усмотрению, - продолжала миссис Джинивин, дрожа всем телом не то от гнева, не то от затаенного страха перед своим зловредным зятем» (Ч. Диккенс “Лавка древностей”).

3.2 Использование гиперболы на втором этапе творчества.

Пятидесятые годы знаменуют начало нового периода в творчестве писателя. На первый план выступают реализм и более глубокий психологизм. Таким образом, появляется социальный роман «Холодный дом», где Диккенс также вводит образы-символы. Так, канцлерский суд в «Холодном доме» - это огромный бюрократический механизм, паразитирующий в обществе и уничтожающий каждого, кто с ним столкнётся, как нравственно, так и физически. В мире канцлерского суда царят неразбериха, бессмысленность, беспринципность, несправедливость, скрывающиеся под маской чванства и горделивости:

20) «*On such an afternoon, if **ever**, the Lord High Chancellor ought to be sitting there-as here he is-with a foggy **glory** round his head...*». (Ch. Dickens “Bleak house”).

« День выдался под стать лорд-канцлеру - в такой, и только в такой вот день подобает ему здесь восседать, - и лорд-канцлер здесь восседает сегодня с туманным ореолом вокруг головы». (Ч. Диккенс “Холодный дом”).

В данном примере *ever*, гипербола-наречие частоты, служит для интенсификации признака исключительности Канцлерского суда, а гипербола, выраженная существительным *glogy*, создаёт эффект божественного. Тем самым, главной целью автора становится ирония, высмеивание мнимых заслуг и достоинств.

Огромное количество людей вовлечены в судебные тяжбы, из которого, кажется, нет выхода.

21) «*Innumerable children have been born into the cause, innumerable young people have married into it, innumerable old people have died out of it*». (Ch. Dickens “Bleak house”).

«Нет числа младенцам, что сделались участниками этой тяжбы, едва родившись на свет; нет числа юношам и девушкам, что породнились с нею, как только вступили в брак; нет числа старикам, что выпутались из нее лишь после смерти». (Ч. Диккенс “Холодный дом”).

Здесь можно наблюдать накопление степени интенсивности благодаря повтору прилагательного-гиперболы *innumerable*.

Безысходность положения героев, попавших на скамью Канцлерского суда, Диккенс описывает посредством гиперболы *the sky rained potatoes*, которая реализуется в рамках семантической несовместимости главных членов предложения.

22) «*The last Lord Chancellor ... said that such a thing might happen when the sky rained potatoes or 'when we get through Jarndyce and Jarndyce*». (Ch. Dickens “Bleak house”).

«Это будет, когда с неба хлынет картофельный дождь», а канцлер заметил: "Или - когда мы распутаем дело Джарндисов». (Ч. Диккенс "Холодный дом").

Говоря о суде, герои неизменно проводят параллель со смертью, чем-то неотвратимым. Общественное мнение является таковым, что если за тобой закроются двери канцлерского суда, то живым уже не выйдешь. Данная концепция раскрывается за счёт стилистической формы гиперболического параллелизма, заключающегося в одинаковом синтаксическом построении предложений.

23) «...**it's being ground to bits in a slow mill; it's being roasted at a slow fire; it's being stung to death by single bee; it's being drowned by drops; it's going mad by grains**». (Ch. Dickens "Bleak house").

«Ведь это, говаривал он, - все равно что попасть под жернов, который едва вертится, но сотрет тебя в порошок; все равно что изжариться на медленном огне; все равно что быть до смерти закусанным пчелами, которые жалят тебя одна за другой; все равно что утонуть в воде, которая прибывает по каплям; все равно что сходить с ума постепенно, минута за минутой». (Ч. Диккенс "Холодный дом").

Тяжба Джарндис против Джарндиса занимает особое место в концепции романа. Судебный процесс тянется долгие годы, в ходе которого сменилось не одно поколение. Тот факт, что тяжба может когда-нибудь закончиться, представляется невозможным, и, кажется, ничего не может быть хуже.

24) «**If all the injustice it has committed, and all the misery it has caused, could only be locked up with it, and the whole burnt away in a great funeral pyre- why so much the better for other parties than the parties in Jarndyce and Jarndyce**». (Ch. Dickens "Bleak house").

«О, если б можно было здесь запереть всю им содеянную несправедливость, все горе, им принесенное, и сжечь дотла вместе с ним

как огромный погребальный костер, - какое это было бы счастье и для лиц, непричастных к тяжбе "Джарндисы против Джарндисов"». (Ч. Диккенс "Холодный дом").

Приём гиперболизации в данном примере носит коллективный характер. Гипербола здесь выражена местоимением all. Повтор данного местоимения акцентирует внимание читателя на проблеме и интенсифицирует описательный элемент. Дополнительно эффект утрирования усиливается за счёт гиперболы-фразеологизма to burn away with a great funeral pyre, а также прилагательного в превосходной степени so much the better, что ещё больше указывает на исключительный вред, который причиняет Канцлерский суд.

С образом канцлерского суда так или иначе связаны все персонажи романа, а образ жизни, их судьба и натура становятся его метафорическим воплощением, как, к примеру, выжившая из ума старушка мисс Флинт или хозяин дома Крук:

25) «His [Mr Krook] throat, chin, and eyebrows were **so frosted** with white hairs, and **so gnarled** with veins and puckered skin, that he looked from his breast upward, like some old root in a fall of snow». (Ch. Dickens "Bleak house").

«Шея его, подбородок и брови так густо заросли белой, как иней, щетиной и были так изборождены морщинами и вздувшимися жилами, что он смахивал на корень старого дерева, усыпанный снегом». (Ч. Диккенс "Холодный дом").

Автор сравнивает его образ с образом Канцлерского суда, настолько герой представляется древним, словно застывшим во времени. Гипербола в данном случае представлена повтором местоимением so в сочетании с прилагательным.

Другая группа героев, представленных в романе, принадлежит высшему свету. Во главе светского общества стоит леди Дедлок с её неизменным презрением, надменностью и равнодушием.

26) «*She had beauty, pride, ambition, insolent resolve, and sense enough to portion out **a whole legion** of fine ladies*». (Ch. Dickens “*Bleak house*”).

«*Зато миледи так прекрасна, так горда и честолюбива, одарена такой дерзновенной решительностью и умом, что может затмить целый легион светских дам*». (Ч. Диккенс “*Холодный дом*”).

Местоимение *whole* в сочетании с гиперболой-существительным обозначает то влияние, какой леди Дедлок приобрела в высшем свете.

27) «*She is **perfectly well-bred**. If she could be translated to **Heaven** tomorrow, she might be expected to ascend without any rapture*». (Ch. Dickens “*Bleak house*”).

«*Держится она безукоризненно. Если бы завтра ее вознесли на небеса, она, вероятно, поднялась бы туда, не выразив ни малейшего восторга*». (Ч. Диккенс “*Холодный дом*”).

Описание внешности леди Дедлок всегда связано с исключительностью и выражается при помощи гиперболы-наречия образа действия. Кроме того, в данном примере присутствует упоминание места *Heaven*, которое также передаёт компонент уникальности.

Часто, говоря о ней, герои используют превосходную степень прилагательных, тем самым возвышая её над всем обществом:

28) «*... she is the **best-groomed** woman in the whole stud*». (Ch. Dickens “*Bleak house*”).

«*Самая выхоленная кобылица во всей конюшне*». (Ч. Диккенс “*Холодный дом*”).

Леди Дедлок также считает себя внеземным существом, поэтому Диккенс вводит в её размышления о себе гиперболу, выраженную существительным Being в сочетании с гиперболой-прилагательным incredible:

29) «*She supposes herself to be an inscrutable Being, quite out of the reach and ken of ordinary mortals...*». (Ch. Dickens “Bleak house”).

«Смотрясь в зеркало, созданное ее воображением, она видит себя каким-то непостижимым существом, совершенно недоступным для понимания простых смертных, и в этом зеркале она действительно выглядит так». (Ч. Диккенс “Холодный дом”).

Кроме того, автор пишет гиперболу Being с заглавной буквы, что ещё более подчёркивает её божественное начало в лице социума.

Общество, как высшее, так и средний класс, в романах Диккенса всегда занимало особое положение, так как являлось олицетворением всего нелепого и бессмысленного. Герои совершают великие, по их мнению, поступки. Благодаря приёму гиперболизации, Диккенс показную добродетель, которая не приносит никакой пользы, а лишь тешит их самолюбие. Представителями такого слоя общества становятся Миссис Джеллиби и Миссис Пардигл, всецело посвятившие себя и своих близких благотворительности:

30) «*She [Mrs Jellyby] is a lady of **very remarkable strength** of character who **devotes herself entirely** to the public. She has devoted herself to an extensive variety of public subjects at various times...*». (Ch. Dickens “Bleak house”).

«Это особа с необычайно сильным характером, всецело посвятившая себя обществу. В разные времена она занималась разрешением чрезвычайно разнообразных общественных вопросов». (Ч. Диккенс “Холодный дом”).

Гипербола-прилагательное в описании внешности и поведения, а также наречие образа действия entirely, использованное по отношению к роду её занятия, говорит о сильной, целеустремлённой натуре, что Диккенс

намеренно высмеивает, поскольку Миссис Джеллиби настолько увлечена своим праведным делом, что считает абсолютно бессмысленным занятием вести хозяйство и воспитывать детей, поэтому не обращает никакого внимания на обветшалое и убогое состояние дома и бедность собственных отпрысков.

Миссис Пардигл также всецело поглощена благотворительностью. Однако, как оказывается, жертвует такие гроши, забирая последние копейки у собственных детей, дабы приобщить их полезному делу, что Диккенс вводит гиперболы практически в каждое упоминание об этой особе, с целью указать на контраст вымышленного и реального:

31) *«Among the ladies who were **most distinguished** for this rapacious benevolence (if I may use the expression) was a Mrs. Pardiggle, who seemed, as I judged from the number of her letters to Mr. Jarndyce, to be almost **as powerful** a correspondent **as Mrs. Jellyby herself**».* (Ch. Dickens "Bleak house").

«Среди дам, особенно энергично предающихся этой хищной благотворительности (если можно так выразиться), оказалась некая миссис Пардигл, которая, судя по количеству ее писем к мистеру Джарндису, была одержима почти столь же мощным влечением к переписке, как сама миссис Джеллиби». (Ч. Диккенс "Холодный дом").

В данном примере, помимо превосходной степени, автор использует приём сравнения. Диккенс проводит параллель с деятельностью миссис Джеллиби, чтобы усилить юмористический эффект.

Миссис Пардигл с преувеличенной гордостью рассказывает о том, по её мнению, огромном вкладе в благое дело, который сделал её пятилетний сын по собственной воле:

32) «*Alfred, my youngest (five), has voluntarily enrolled himself in the Infant Bonds of Joy, and is **pledged never, through life**, to use tobacco in **any form***». (Ch. Dickens "Bleak house").

«Альфред же, самый младший (пяти лет), добровольно записался в "Союз ликующих малюток" и дал зарок никогда в жизни не употреблять табака». (Ч. Диккенс "Холодный дом").

Утрирование ситуации, когда ребёнок клянётся никогда не употреблять табака ради всеобщей пользы, передаётся с помощью отрицательного местоимения never и неопределённого местоимения any, а также обстоятельства through life.

Особое место в произведении занимают детские персонажи, поскольку, являются наиболее уязвимыми, но, кажется, самыми разумными представителями романа. Будучи втянутыми во взрослые проблемы и игры в добрые дела, они страдают, злятся и выражают обоснованное и вполне зрелое отношение ко всему происходящему. Так, дочь миссис Джеллиби с презрением высказывается о занятии своей матери, употребляя гиперболу-существительное *beast*:

33) «*'Don't talk to me, Miss Summerson. I hate it and detest it. It's a **beast!***». (Ch. Dickens "Bleak house").

«Не спорьте, мисс Саммерсон. Я ее ненавижу, терпеть не могу! Она настоящее чудовище!». (Ч. Диккенс "Холодный дом").

Также высказываясь об Африке, дочь миссис Джеллиби говорит о том, в каком запущенном состоянии находится как хозяйство, так и все члены семьи, ведь всё внимание миссис Джеллиби сосредоточено лишь на Африканском вопросе. Для описания негативного отношения, граничащего с отвращением, используется повтор гиперболы-прилагательного *disgraceful*:

34) «' *It's **disgraceful**,*" she said. "You know it is. The whole house is **disgraceful**. The children are **disgraceful**. I'm **disgraceful**'». (Ch. Dickens "Bleak house").

«Позорище, - проговорила она. - И вы это сами знаете... Весь наш дом сплошное позорище. Дети - позорище. Я - позорище» . (Ч. Диккенс "Холодный дом").

В следующем примере то же негативное отношение передано посредством гиперболы, выраженной местоимениями *all that, such, the very*. Эти местоимения демонстрируют пренебрежение, с каким дочь смотрит на увлечение матери:

35) «' *I can't bear him. If there's any stuff in the world that I hate and detest, it's the stuff he and Ma talk. I wonder **the very** paving-stones opposite our house can have the patience to stay there and be a witness of **such** inconsistencies and contradictions as **all that** sounding nonsense, and Ma's management!*'». (Ch. Dickens "Bleak house").

«Удивляюсь, как это у булыжников хватает терпения лежать на мостовой перед нашим домом, слушать, как она и он городят вздор, сами себе противореча, и смотреть, как нелепо хозяйничает мама!». (Ч. Диккенс "Холодный дом").

Дети миссис Пардигл, пока ещё слишком маленькие, чтобы выражать словами своё недовольство, могут лишь всем своим внешним видом показывать своё отношение к такому полезному делу, как благотворительность, однако об этом свидетельствуют их внешний облик и поведение. Глагол-гипербола *darkened* свидетельствует о том, что детям не нравится их причастность к вопросу благотворительности, а в совокупности с гиперболой-наречием образа действия, характеризующим прилагательное в превосходной степени *the worst*, не просто говорит о

негативном отношении, а о ненависти, которую дети испытывают к данному занятию:

36) *«The face of each child, as the amount of his contribution was mentioned, darkened in a peculiarly vindictive manner, but his was by far the worst».* (Ch. Dickens "Bleak house").

«Надо сказать, что все пятеро детей злобно мрачнели, как только миссис Пардигл упоминала о их пожертвованиях, но Эгберт был самым ожесточенным». (Ч. Диккенс "Холодный дом").

37) *«Alfred glowered at us as if he never could, or would, forgive the injury of that night».* (Ch. Dickens "Bleak house").

«Альфред сверкнул на нас глазами так свирепо, что мы поняли - он никогда не сможет и не захочет забыть пытки, которой его подвергли в тот вечер». (Ч. Диккенс "Холодный дом").

3.3 Использование гиперболы на третьем этапе творчества.

«Тайна Эдвина Друда» - последний роман Чарльза Диккенса, оставшийся незаконченным. В своём исследовании Энгус Уилсон говорит о том, что, задумывая роман, Диккенс преследовал иную задачу, нежели во всех предыдущих произведениях. В «Эдвине Друде» делается акцент на структуре и развитии сюжета, а не на стилистическом построении (Wilson, 1970: 134). Поэтому важнейшей задачей для писателя было сохранить тайну до последних страниц романа.

Однако многие исследователи творчества Чарльза Диккенса отмечают, что «Тайна Эдвина Друда» значительно отличается от других произведений Диккенса также и стилистической реализацией. Как уже ранее было отмечено, произведения раннего периода творчества характеризуются лёгким юмором и оптимизмом, тогда как на втором этапе творчества объект сатиры смещается с образа и характера героев на более

фундаментальные проблемы внутригосударственного устройства и образа жизни и мышления персонажей. Зрелый период, к которому относится «Эдвин Друд», отличается большей экспрессивностью и динамичностью; предложения по своей структуре стали короче; прослеживается меньше отсылок к прошлому, т. е. действие разворачивается здесь и сейчас. Кроме того, как отмечает Уилсон, ранее читатель был полностью вовлечён в роман, становясь своего рода участником событий. В «Эдвине Друде» читатель всё больше становится сторонним наблюдателем (Wilson, 1970: 138).

С первых страниц романа перед читателем раскрывается неоднозначная натура Джона Джаспера. Находясь в должности духовного лица, Джон Джаспер тем не менее является постоянным посетителем злочного портового притона, где курит наркотические вещества. Угнетающая и безысходная атмосфера характерна для первой главы, описывающей притон старухи, курящей опиум. В этом отрывке гипербола служит не для иронии, а для усиления степени нагнетания, что демонстрирует то, как сильно этот мир, где царят грязь, болезнь и бедность, отличается от церковной службы и жизни Джаспера.

38) «*Ye'll remember like a good soul, won't ye, that the market price is **dreffle high** just now*» (Ch. Dickens “*The Mystery of Edwin Drood*”).

«*Ты только не забудь — цена-то сейчас на рынке страх какая высокая!*» (Ч. Диккенс “*Тайна Эдвина Друда*”).

В примере 38 старуха употребляет гиперболу *dreffle* по отношению к рыночным ценам. Как читатель узнаёт из её слов, не все посетители всегда платят за услуги. Используя гиперболу, она подчёркивает своё бедственное положение и делает акцент на том, что если Джаспер не заплатит, то ей не на что будет жить.

Кроме того, старуху мучает сильный кашель. Говоря о своём плохом здоровье, она использует повтор *poor me* для того, чтобы заставить главного героя ей посочувствовать. С той же целью старуха употребляет гиперболу, выраженную сравнением *shake like to drop off*:

39) «*Ah, poor me, poor me, my poor hand shakes like to drop off!*» (Ch. Dickens “*The Mystery of Edwin Drood*”).

«Ах, горюшко, эх рука-то у меня дрожит, словно вот-вот отвалится» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друды”).

Кроме того, торговка опиумом делится с Джаспером своим прошлым, рассказывая о том, что до того, как начать курить опиум, она много лет пила, характеризуя это время как *Heavens-hard*. К тому же, она добавляет временной промежуток *for sixteen years*, что также является интенсификатором:

40) «*I got Heavens-hard drunk for sixteen year afore I took to this*» (Ch. Dickens “*The Mystery of Edwin Drood*”).

«Я ведь шестнадцать лет страх как пила горькую, а потом вот за это взялась» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друды”).

Однако даже в рамках угнетающей атмосферы людских пороков Диккенс вводит в роман тему детской непосредственности, красоты и доброты. Олицетворением цветущей юности в произведении становится Роза Буттон, помолвленная с Эдвином ещё при рождении. Описание Розы всегда связано с красотой, детской искренностью и в нём преобладает лёгкая ирония:

41) «*There was unfinished picture of a **blooming** schoolgirl hanging over the chimneypiece; her flowing brown hair tied with a blue riband, and her beauty remarkable for a quite **childish**, almost **babyish**, touch of saucy discontent, comically conscious of itself*» (Ch. Dickens “*The Mystery of Edwin Drood*”).

«На этом портрете изображена прехорошенькая юная девушка — школьница по возрасту; ее рассыпавшиеся по плечам светло-каштановые кудри перевязаны голубой лентой, и ее красоте еще больше своеобразия придает забавное выражение какого-то ребяческого упрямства — как будто она сердится на кого-то и сама понимает, что не права, но ничего знать не хочет» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

Этот эффект создаётся благодаря использованию множества эпитетов, таких как *blooming*, *remarkable*, *babyish*, *childish*, а также гиперболические наречия образа действия *comically*, что характеризует её ещё детский взгляд на мир.

Та же задача реализуется и в примере 42 благодаря повтору гиперболические наречия образа действия *wonderfully*:

42) «*The pet pupil of the Nuns' House is Miss Rosa Bud, of course called Rosebud; wonderfully pretty, wonderfully childish, wonderfully whimsical*» (Ch. Dickens “*The Mystery of Edwin Drood*”).

«В пансионе есть общая любимица — мисс Роза Буттон, которую все, конечно, зовут Розовый Бутон — очень хорошенькая, очень юная и очень своенравная» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

Тема детства в романе раскрывается не только посредством персонажа Розы, но также через образ Эдвина Друда. В общении с Джаспером Эдвин всегда старался сделать акцент на том, что он уже не ребёнок и не хочет, чтобы Джон его чрезмерно опекал. Однако его общение с розой изобилует обидами и недопониманием двух детей, потерявших родителей, которых соединили при рождении взрослые и которые совершенно не понимают, хотят ли они этого и что им делать. Поэтому, когда Эдвин приходит навестить Розу и ему кажется, что она не рада его видеть, он очень по-детски выражает своё недовольство:

43) «*I should have done **better** to have had my **head cut off**, I think,' says Edwin, rumpling the hair in question, with a **fierce glance** at the looking-glass, and giving an **impatient stamp**» (Ch. Dickens “The Mystery of Edwin Drood”).*

«Кажется, я бы лучше сделал, если бы голову себе отрезал, — говорит Эдвин, ероша помянутые волосы, с досадливым взглядом в сторону зеркала, и нетерпеливо топает ногой» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

Используя гиперболу, выраженную метафорой *to have the head cut off*, Друд с обидой говорит о том, что лучше ему было отрезать голову, а не волосы, поскольку Роза этот поступок совершенно не оценила. Интенсификатором, усиливающим это впечатление, становится гипербола-обстоятельство образа действия *with fierce* и прилагательное *impatient*.

Роза также выражает своё недовольство посредством гиперболизации:

44) «*Because I was **so** tired of you,' returns Rosa. But she quickly adds, and pleadingly too, seeing displeasure in his face: 'Dear Eddy, you were just **as tired of me**, you know» (Ch. Dickens “The Mystery of Edwin Drood”).*

«Ну, потому что ты мне ужас как надоел, — быстро отвечает Роза, но, видя выражение обиды на его лице, тотчас умиротворяюще добавляет: — Эдди, милый, я ведь тебе тоже ужас как надоела» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

За счёт использования местоимения *so* и сравнения *as tired* Роза высказывает мнение о том, что проблема их размолвок заключается в их принудительном союзе.

Тем не менее, Розу задевает, когда Эдвин шутя рассказывает о вымышленной девушке, которая, в отличие от Розы, интересуется его будущим занятием:

45) «*Well then, why did you begin with your **detestable** red-nosed **giantesses**? And she would, she would, she would, she would, she would powder it!' cries*

*Rosa, in a **little burst** of comical contradictory spleen» (Ch. Dickens “The Mystery of Edwin Drood”).*

«А в таком случае, зачем ты приплел сюда свою противную красноносую великанишу? И она будет, будет, будет пудрить себе нос! — запальчиво кричит Роза в комической вспышке упрямства» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

Для того чтобы утвердить своё превосходство перед выдуманной соперницей, Роза с открытым презрением утрирует её внешность, прибегая к использованию гиперболы-прилагательного *detestable* в сочетании с гиперболой-существительным *giantess*. Подчёркивая своё раздражение, девушка употребляет повтор *she would*, чтобы исключить всякую возможность дальнейшего спора. Литота *a little burst* также выступает в качестве усилителя юмористического характера ссоры между двумя детьми.

В заключение встречи Роза говорит о своём негативном впечатлении от встречи:

46) *«A happy walk? A **detestably** unhappy walk, sir. If I go up-stairs the moment I get in and cry till I can't take my dancing lesson, you are responsible, mind» (Ch. Dickens “The Mystery of Edwin Drood”).*

«Приятная?.. Ужасная, отвратительная! И если я, как только вернусь, сейчас же убегу наверх и буду плакать, плакать, плакать, так что и на урок танцев не смогу выйти, так это будет твоя вина, имей в виду» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

Роза характеризует их встречу с помощью гиперболы-наречия образа действия, как *detestably unhappy*, в совокупности с использованием метафоры *to cry till can't take dancing lesson*.

Одной из самых интересных и важных линий в романе являются отношения между Эдвином и Джаспером. Джаспер всегда открыто говорит о сильных чувствах к своему племяннику и о том, что ни один лекарь не

сможет так быстро его исцелить, как приезд Друда, что выражается с помощью гиперболы-числительного dozen и наречия образа действия dearly:

47) «*More good than a **dozen** doctors. For I love him **dearly**, and I don't love doctors, or doctors' stuff*» (Ch. Dickens "The Mystery of Edwin Drood").

«Больше, чем десять докторов. Потому что я люблю его всей душой, а докторов с их латинской кухней не люблю вовсе» (Ч. Диккенс "Тайна Эдвина Друда").

Кажется, что и внешнее проявление чувств Джаспера очевидно:

48) «*Once for all, a look of intentness and intensity -- a look of hungry, exacting, watchful, and yet devoted affection -- is always, now and ever afterwards, on the Jasper face whenever the Jasper face is addressed in his direction*» (Ch. Dickens "The Mystery of Edwin Drood").

«Этот пристальный, остро внимательный взгляд, это выражение жадной, требовательной, настороженной и вместе с тем бесконечно нежной привязанности всякий раз появляется на лице Джаспера, когда оно обращено к гостю» (Ч. Диккенс "Тайна Эдвина Друда").

Когда он смотрит на племянника, то взгляд его выражает одновременно и любовь, и преданность, и заботу. Описание перегружено различными проявлениями приёма гипербололизации: параллелизм, поскольку выражается с помощью одинакового начала предложения a look of; длинный ряд гипербол-прилагательных и наречий.

За счёт этого окружающие убеждены в искренности его отношения. К примеру, миссис Топ говорит следующее:

49) «*He makes **so much** of you, that it's my opinion you think you've only to call your Pussys by the **dozen**, to make 'em come*» (Ch. Dickens "The Mystery of Edwin Drood").

«Он так с вами носится, что вы уж небось думаете — все Киски на свете так и прибегут к вам гурьбой, стоит вам только кликнуть» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

Посредством гиперболы-числительного dozen миссис Топ старается сделать акцент на том, что Джаспер настолько балует и опекает племянника, что, если тот захочет, то может получить, что угодно и в каком угодно количестве.

Тем не менее, читателя не покидает ощущение неискренности со стороны Джаспера, поскольку двойственность его натуры прослеживается практически в каждом его упоминании: тема мгновенного перехода из состояния сильнейшего волнения в состояние спокойствия присутствует почти в каждом его описании. Резкую перемену состояния демонстрируют примеры гиперболы 50 и 51:

50) «*Not relaxing his own gaze on the fire, but rather **strengthening it with a fierce, firm** grip upon his elbow-chair, the elder sits for a few moments **rigid**, and then, with thick drops standing on his forehead, and a **sharp** catch of his breath, becomes as he was before*» (Ch. Dickens “The Mystery of Edwin Drood”).

«Застывший взгляд мистера Джаспера по-прежнему устремлен в огонь и даже как будто становится еще острее и напряженнее; пальцы впились в подлокотники; он сидит как окоченелый; затем крупные капли пота выступают у него на лбу, и с судорожным вздохом он откидывается на спинку кресла» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

51) «*Mr. Jasper, becoming a breathing man again without **the smallest** stage of transition between the two **extreme** states, lifts his shoulders, laughs, and waves his right arm*» (Ch. Dickens “The Mystery of Edwin Drood”).

«Мистер Джаспер опять становится человеком из плоти и крови — это совершается сразу, без всякого перехода — он смеется, пожимает плечами, машет рукой» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

В этих случаях, говоря о Джаспере, Диккенс неизменно вводит в описание множество гипербол-прилагательных в сочетании наречиями, дающими яркий контраст двух противоположных состояний.

Сам Джаспер также осознаёт, что быть духовным лицом – это не его призвание:

52) «*No wretched monk who droned his life away in that gloomy place, before me, can have been more tired of it than I am*» (Ch. Dickens “*The Mystery of Edwin Drood*”).

«Ни один монах, когда-то денно и нощно бормотавший молитвы в этом мрачном закутке, не испытывал, наверно, такой иссушающей скуки, как я» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

Отрицательное местоимение по указывает на исключительность объекта. Кроме того, эпитет *wretched* не характерен для лексикона священника, что ещё больше усиливает ощущение несоответствия характера героя и образа его занятия. Также интенсификатором служит гипербола-глагол *to drain away*, употреблённый в отношении своей жизни, которую, как считает Джаспер, он потратил впустую.

Несмотря на то, что для «Эдвина Друда» не характерно широкое использование гиперболы для юмористического описания внешности, характера и поступков персонажей, в отличие от предыдущих этапов творчества, однако в данном романе, тем не менее, встречается персонаж, описанный в традициях сатиры Диккенса ранних периодов.

Мистер Сапси, аукционист, преисполнен чувства собственного достоинства. Говоря о себе, мистер Сапси неизменно возвышает свою персону в глазах общества:

53) «*Ineffable loftiness on Mr. Sapsea's part accompanies these words, as leaving the sentence to be understood: 'You will not easily believe that your society can be a satisfaction to a man like myself; nevertheless, it is*» (Ch. Dickens “*The Mystery of Edwin Drood*”).

«Надо слышать, с какой неизъяснимо величественной интонацией мистер Сапси произносит эти слова: он как бы говорит своему собеседнику: «Вам, конечно, трудно поверить, что мне может доставить удовольствие общество такой мелкой сошки, как вы. Тем не менее, это так» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

В данном примере используется литота для того, чтобы сделать акцент на снисхождении, с каким мистер Сапси относится к обратившимся к нему людям.

Даже жена мистера Сапси благоговеет перед его превосходством:

54) «*When I made my proposal, she did me the honour to be **so overshadowed** with a species of **Awe**, as to be able to articulate only the two words, "O Thou!" meaning myself*» (Ch. Dickens “The Mystery of Edwin Drood”).

«Когда я сделал ей предложение, она оказала мне честь быть столь потрясенной неким благоговейным страхом, что могла вымолвить лишь два слова: «О ты!» — подразумевая меня» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

Для того чтобы продемонстрировать восхищение, с каким миссис Сапси смотрит на мужа, Диккенс использует местоимение *so* в сочетании с гиперболой, выраженной прилагательным, *overshadowed* и гиперболой-существительным *Awe*.

Тот же эффект достигается в примере 55, где благодаря наречию *never*, приёму параллелизма, а также гиперболе-прилагательному *too favorable* интенсифицируется и тем самым высмеивается вымышленная исключительность мистера Сапси:

55) «*But she **never** could, and she **never** did, find a phrase satisfactory to her perhaps **too favorable** estimate of my intellect*» (Ch. Dickens “The Mystery of Edwin Drood”).

«Но и впоследствии она никогда не могла найти выражений, удовлетворительно передающих ее, быть может, слишком лестную оценку моего интеллекта» (Ч. Диккенс “Тайна Эдвина Друда”).

Выводы по главе III.

Проведённый анализ употребления гиперболы в определённом художественном контексте позволяет сделать следующие выводы.

В изученных романах обнаружено широкое употребление стилистического явления гиперболы различных типов.

Гиперболу в романе раннего периода можно разделить на две категории: громкие, преувеличенные характеры героев и комические ситуации, возникшие в результате их «выдающихся» способностей. Гипербола здесь служит для более полной передачи образа и характера персонажа, а так же с целью сатирически изобразить самые нелепые стороны общественных нравов и порядков. В произведении не прослеживается глубокого анализа социальных и государственных институтов, а также механизма экономической и политической жизни Великобритании. Нравственные проблемы только лишь обозначены, но ещё не имеют чётких контуров и глубокого толкования.

В романе второго этапа творчества писателя появляется более глубокая и социальная трактовка жизни и нравов Англии. Гипербола в «Холодном доме» носит уже не лёгкий юмористический характер, но прямое осуждение. В отличие от светлых мотивов раннего периода, появляются темы крушения надежд и утраты иллюзий.

Для романа третьего периода характерен более глубокий психологизм и социальный пессимизм. Характеры и поступки главных героев Диккенс анализирует с детальной психологической скрупулёзностью и исследует двойственность натуры. Тем самым писатель ещё больше углубляется в тему образов масок.

Таким образом, с каждым новым этапом творчества меняется не структура или форма гиперболы, а объект гиперболизации.

Заключение.

Цель данной работы заключалась в исследовании теоретической базы стилистического приёма гиперболы, а также её функционировании в конкретном художественном контексте. Данное исследование направлено на выявление специфических черт гиперболы и рассмотрение её стилистического функционирования.

Собранный на основе теоретических работ материал показал, что гипербола берёт своё начало в античности и всегда была связана с художественным стилем, к которому обращались, как представители ораторского искусства, так и писательской среды.

Гипербола понимается как приём специфического индивидуального авторского стиля, а также намеренного утрирования, с целью интенсификации признака или явления, передачи эмоционального фона, степени категоричности.

Проанализированный материал показал, что приём гиперболизации – частотное явление, как в художественной среде, так и в разговорной речи.

Исследование индивидуального стиля автора на разных этапах творчества позволило разделить гиперболу на три категории: гипербола раннего периода творчества, которая служит для более полной передачи образа и характера персонажей. Гипербола при этом носит характер лёгкой иронии и оптимизма; гипербола второго периода творчества, где приём гиперболизации смещается с персонажа на государственные учреждения, на политическую, социальную и экономическую жизнь Англии, в результате чего романы приобретают более реалистичную, социальную трактовку; гипербола третьего периода творчества, когда автора интересует вопрос более глубокого психологизма. Диккенсу на этом этапе творчества важен детальный психологический портрет персонажей, а также установление причинно-следственных связей между характером героев и их поступками.

Данное исследование позволило сделать вывод, что меняется не структура гиперболы и объект или явление, которое утрирует писатель.

Комплексное изучение данного стилистического явления позволяет добиться более обширного описания приёма, понять стилистическую интенцию автора, а также проследить закономерность данного языкового средства.

Список используемой литературы.

1. *Арнольд И.В.* Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 7-е изд. –М. 2005
2. *Брюханова Е.А.* Когнитивно-историческая обусловленность иронии и ее выражение в языке английской художественной литературы. АКД. –М,2004
3. *Бахтин М.М.* К эстетике слова. М., 1974.
4. *Березняк М.А.* Типы и функции художественной детали в англоязычной прозе. Одесса: ГУ, 1985.
5. *Власова Е.В.* Социолингвистический аспект изучения недооценки и переоценки в речи современного англичанина.: Диссертация. Волгоград, 2005.
6. *Виноградов В.В.* *Избранные труды. О языке художественной прозы.* - М., 1980.
7. *Вященко Л.С.* Особенности функционирования гиперболы в художественном тексте.: Лингвистический вестник. Выпуск 4. Брянск, 2008.
8. *Гальперин И.Р.* Очерки по стилистике английского языка Москва, 1958.
9. *Горшков А.И.* Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика.: Учебное пособие. - М, 2006.
10. *Гениева С.* Диккенс и Теккерей. Журнал Вестник Европы, 2004.
11. *Ивашкин М.П.* Практикум по стилистике английского языка.: Учебное пособие. –М, 2007.
12. *Ивашева, В.В.* Творчество Диккенса. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1954.
13. *Карелова О.В.* К вопросу изучения индивидуального стиля автора.: Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Т. 3, Выпуск 20. СПб., 2006
14. *Красовский В.Е.* Литература Справочник абитуриента. –М, 2001

15. *Крысин Л.П.* Гипербола в художественном тексте и в обыденной речи.: Язык художественной литературы. Литературный язык: Сб. к 80-летию М.Б. Борисовой. Саратов, 2006.
16. *Крысин Л.П.* Гипербола в русской разговорной речи.: Русское слово, свое и чужое: Исследования по современному русскому языку и социолингвистике. - М., 2004.
17. *Кожина М.Н.* Стилистика русского языка. – М, 2008.
18. *Катарский, И.М.* Диккенс : Критико-биограф. очерк – М. Гослитиздат, 1960.
19. *Курахтанова И. С.* Языковая природа и функциональные характеристики стилистического приёма гиперболы: автореф. дис. канд. филол. наук. – М. 1978.
20. *Масленникова А.А.* Скрытые смыслы и их лингвистическая интерпретация. АКД. СПб, 1999.
21. *Москвин В.П.* Стилистика русского языка. Теоретический курс. –М, 2006.
22. *Михальская Н. П.* Пути развития английского романа: Дис. ... докт. филол. наук. — М.: МГПИ, 1968.
23. *Михальская Н. П.* «Чарлз Диккенс. Биография писателя.» — М.: Просвещение, 1987.
24. *Нелюбин Л.Л.* Лингвостилистика современного английского языка. – М, 2008.
25. *Поспелов Г.Н.* Введение в литературоведение. Диссертация. –М. 2004
26. *Пропп В.* Проблемы комедии и смеха-М.: Лабиринт, 1999.
27. *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. М., 1990.
28. *Тихомиров С.А.* Гипербола в градуальном аспекте. АКД. –М, 2006.
29. *Федоров А.В.* Очерки общей и сопоставительной стилистики М., 1971

30. Цвейг С. Диккенс. – М.: Терра, 1992.
31. Ярышева Н. В. Гипербола в поэтических произведениях М. Ю. Лермонтова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1995.
32. *Galperin I.R.* Stylistics Moscow, 1977.
33. *Phillips W. C.* Dickens, Reade and Collins: Sensation Novelists. N. -Y., 1919.
34. *Wilson A.* The World of Charles Dickens. Warburg, 1970.
35. *Wright T.* The Life of Charles Dickens. London, 1935.
36. *Walters J. C.* Clues to Dickens's 'Mystery of Edwin Drood'. London -Manchester, 1905.

Список используемых словарей.

- 1) *Ушаков Д.Н.* «Толковый словарь русского языка». В 4-х т. –М, 1947
- 2) Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, 1890-1970.

Список источников используемых примеров.

- 1) Диккенс Ч. «Лавка древностей». Перевод Волжиной Н. М.: 1960.
- 2) Диккенс Ч. «Холодный дом». Перевод Клягиной-Кондратьевой М. И. М.: 1960.
- 3) Диккенс Ч. «Тайна Эдвина Друда». Перевод Холмской О. М.: 1962.
- 4) Dickens Ch. «The Old Curiosity Shop». Wordsworth Classics, 1998.
- 5) Dickens Ch. «Bleak House». Wordsworth Classics, 1998.
- 6) Dickens Ch. «The Mystery of Edwin Drood». Wordsworth Classics, 1998.