

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств
имени Святителя Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки *45.03.01 Филология*
Направленность (профиль) *«Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»*

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:
Художественные особенности творчества Эрнеста Хемингуэя (на материале
книги рассказов «В наше время»)

Выполнила студентка
4 курса группы ЗФ-401
очной формы обучения
Гладкова Софья
Максимовна

(подпись)

Научный руководитель
Артамонова Галина
Владиславовна, доцент, к.п.н.,
доцент

(подпись)

Допустить к защите:
Заведующий кафедрой

(подпись)

(Ф.И.О.)

«___» _____ 2022 г.

Тольятти
2022

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств
имени Святителя Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой _____

(подпись)

(И.О.Ф.)

« ____ » _____ 20__ г.

ЗАДАНИЕ

на выполнение бакалаврской работы

Студентка Гладкова Софья Максимовна

1. Тема: Художественные особенности творчества Эрнеста Хемингуэя (на материале книги рассказов «В наше время»)
2. Срок сдачи законченной бакалаврской работы 14.06.2022
3. Исходные данные: труды В.В. Виноградова, И.Г. Оруджевой, В.А. Кухаренко, В.В. Сдобникова
4. Содержание работы: изучение понятий и особенностей художественного стиля; анализ понятия «теория айсберга»; исследование феномена потерянного поколения; изучение идиостиля Эрнеста Хемингуэя с опорой на зарубежных и отечественных исследователей; выявление лексических и синтаксических характеристик художественного текста.
5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала: оригинальный художественный текст
6. Дата выдачи задания «01» февраля 2022 г.

Научный руководитель _____ к.п.н., доцент Артамонова Г.В.
(подпись)

Задание принял к исполнению _____ Гладкова С.М.
(подпись)

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств
имени Святителя Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой _____

(подпись)

(И.О.Ф.)

« ____ » _____ 20__ г.

КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН

выполнения бакалаврской работы

на тему: Художественные особенности творчества Эрнеста Хемингуэя (на материале книги рассказов «В наше время»)

студентки: Гладковой Софьи Максимовны

	Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении
1.	Поиск и анализ литературы и других источников, их предварительное изучение, подготовка списка источников	01.02.22	01.02.22	Выполнено
2.	Формирование плана исследования, его содержания и структуры	10.02.22	10.02.22	Выполнено
3.	Написание разделов ВКР	06.05.22	06.05.22	Выполнено
	Введение	01.03.22	01.03.22	Выполнено
	1 глава	25.04.22	25.04.22	Выполнено
	2 глава	06.05.22	06.05.22	Выполнено
4.	Формирование выводов и практических рекомендаций. Написание заключения	11.05.22	11.05.22	Выполнено

5.	Оформление работы	17.05.22	17.05.22	Выполнено
6.	Предзащита бакалаврской работы	18.05.22	18.05.22	Выполнено
7.	Исправление замечаний	01.06.22	01.06.22	Выполнено
8.	Представление бакалаврской работы на кафедру	14.06.22	14.06.22	Выполнено
9.	Получение отзыва от руководителя	11.06.22	11.06.22	Выполнено
10.	Получение справки о проценте оригинального текста	07.06.22	07.06.22	Выполнено
11.	Подготовка доклада и иллюстративных материалов для защиты	14.06.22	14.06.22	Выполнено
12.	Изучение отзыва руководителя. Подготовка ответов на замечания	11.06.22	11.06.22	Выполнено

Научный руководитель _____ к.п.н., доцент Артамонова Г.В.
(подпись)

Задание принял к исполнению _____ Гладкова С.М.
(подпись)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Глава 1 Специфика художественного стиля Эрнеста Хемингуэя.....	9
1.1. Идиостиль как важный признак художественного текста и особенность авторского почерка	9
1.2. Своеобразие идиостиля Эрнеста Хемингуэя и его теория айсберга в работах исследователей его творчества.....	19
Вывод по первой главе	36
Глава 2 Анализ особенностей творчества Эрнеста Хемингуэя в сборнике рассказов «В наше время».....	38
2.1. Лексические характеристики идиостиля писателя.....	38
2.2. Авторское своеобразие синтаксиса в рассказах.....	53
Вывод по второй главе.....	65
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	66
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	69

ВВЕДЕНИЕ

Создание художественных текстов сопровождало человечество на протяжении всей его истории. Литературные тексты являются частью наследия любой цивилизации, так как с их помощью можно получить представление о социальных, политических или религиозных условиях того времени, они также передают эмоции и чувства автора, который их создал.

Примером могут служить произведения, которые были опубликованы в середине 20-го века. Зачастую их главной характеристикой был унылый и пессимистичный стиль, который обусловлен последствиями Первой и Второй мировых войн.

Любой автор имеет свой индивидуально-авторский стиль написания. Более того, любое произведение имеет свою стилистическую окраску, формирующую его лингвостилистическое своеобразие. И Эрнест Хемингуэй не исключение.

Он часто писал о войне и о том, как это сказывается на целом поколении. В произведениях такого типа автор передаёт чувства и эмоции людей, изображает ужас войны и веру в светлое будущее. Всё это достигается с помощью стилистических средств, которые мы рассмотрим на примере сборника рассказов «В наше время».

Своеобразие идиостиля Эрнеста Хемингуэя всегда привлекало внимание как зарубежных, так и отечественных литературоведов. Ведь писатель часто нарушал нормы английского языка, не ограничивая себя жёсткими рамками. При этом он смог создать свой неповторимый индивидуально-авторский стиль. Его манера написания изучается и обсуждается до сих пор.

Художественный стиль Эрнеста Хемингуэя был одним из наиболее известных в 20 веке. Он хотел очистить язык от несущественного, избавить его от всех следов многословия, приукрашивания и сентиментальности. Стремясь быть как можно более объективным и

честным, Эрнест Хемингуэй изобрел прием описания ряда действий с помощью коротких, простых предложений, из которых были исключены все лишние комментарии или эмоциональная риторика. В результате получилась лаконичная и бесстрастная проза, которая способна передать весь спектр чувств персонажей без лишних слов.

Актуальность данной работы обусловлена повышенным интересом к проблеме стилистического аспекта творчества Эрнеста Хемингуэя, а также своеобразием поэтики писателя, которое раскрывается в сборнике рассказов «В наше время». И в свою очередь, данный цикл произведений автора является экспериментальным. Более того, он был незаслуженно проигнорирован и забыт исследователями на многие годы.

Объект данного исследования – художественные особенности творчества Эрнеста Хемингуэя.

Предметом исследования являются способы выражения индивидуально-авторского стиля в рассказах писателя.

Основная цель Бакалаврской работы – определение главных составляющих художественного стиля в рассказах Эрнеста Хемингуэя.

Поставленная цель требует решения следующих задач:

1. Изучить понятие и особенности художественного стиля.
2. Проанализировать понятие «теория айсберга».
3. Исследовать феномен потерянного поколения.
4. Изучить идиостиль Эрнеста Хемингуэя, опираясь на зарубежных и отечественных исследователей.
5. Выявить лексические и синтаксические характеристики художественного текста.

В своей работе опираемся на теоретическую базу, разработанную Виноградовым В.В., Кухаренко В.А., Оруджевой И.Г., а также Сдобниковым В.В. в сфере стилистики.

Методы исследования: 1) метод сплошной выборки; 2) метод анализа и синтеза литературы; 3) лингвостилистический анализ практического материала.

Материалом исследования является оригинальный текст рассказов «В наше время» Эрнеста Хемингуэя, включающий 196900 печатных знаков.

Практическая значимость Бакалаврской работы состоит в возможности использования полученных сведений в дальнейших исследованиях (например, при исследовании творчества Эрнеста Хемингуэя и при изучении стилистических особенностей его произведений).

Положения, выносимые на защиту: 1) в основе художественного текста Эрнеста Хемингуэя лежит взаимодействие авторского своеобразия синтаксиса и лексических характеристик; 2) своеобразие синтаксиса и лексических характеристик в полной мере раскрывают идиостиль писателя.

Цель и задачи работы определили её структуру. Бакалаврская работа состоит из содержания, введения, двух глав, заключения, библиографического списка.

Во введении обосновывается актуальность выбранной темы, указываются объект, предмет, цели, задачи и методы исследования, а также положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Специфика художественного стиля Эрнеста Хемингуэя» посвящена обзору и анализу различных трудов, которые связаны с выбранной темой. В первом параграфе проводится анализ пособий и статей, которые посвящены изучению трактовок художественного стиля и идиостиля, а также их особенностей. Во втором же параграфе изучается теория айсберга и тема потерянного поколения, которые являются неотъемлемой частью идиостиля Эрнеста Хемингуэя. Здесь же речь идёт о манере написания автора глазами критиков и исследователей.

Во второй главе (Анализ особенностей творчества Эрнеста Хемингуэя в сборнике рассказов «В наше время») проводится лингвостилистический анализ произведения, в ходе которого выявляются лексические

характеристики и авторское своеобразие синтаксиса, которые формируют неповторимый стиль писателя.

В заключении сформулированы основные выводы проделанной работы.

Библиографический список содержит 53 источника.

Апробация работы: Результаты исследования были представлены в докладе на V Региональной молодёжной научно-практической конференции «Поволжский фестиваль студенческой науки». Они также были представлены в публикации журнала «Педагогический форум» № 1 (9), 2022 г., «Художественные особенности идиостиля Эрнеста Хемингуэя (на материале сборника рассказов «В наше время»)).

Глава 1 Специфика художественного стиля Эрнеста Хемингуэя

1.1 Идиостиль как важный признак художественного текста и особенность авторского почерка

Художественный стиль, как следует из названия, это стиль художественной литературы. Многие авторы отмечают особую сложность исследования его особенностей. Крошнева М.Е. пишет: «В литературно-художественных произведениях писатели используют многообразие языковых средств, а их речь лишена стилистической однородности» [19, с. 8].

Дело в том, что литература многогранна, так как в ней могут быть использованы языковые средства всех существующих стилей. Именно поэтому выделить какие-то стандартные черты, присущие всем поэтическим текстам, практически невозможно. Однако Никитина Н. В. пишет: «В лингвистике существует также точка зрения, согласно которой эстетическая функция языка понимается как направленность языка на собственное совершенство, которое вызывает эстетическое впечатление» [29, с. 169].

При этом Воронцова Т. А. отмечает: «Художественный стиль имеет свою сферу общения – эстетическую. И, соответственно, через произведения словесного искусства реализуется эстетическая функция языка. Художественный стиль – это единственная разновидность литературного языка, в которой эстетическая функция языка реализуется наиболее полно» [13, с. 87].

Художественный стиль отличается повышенной эмоциональностью и выразительностью за счет использования различных тропов. Такая литература разработала наиболее совершенную систему метафор. Именно поэтому Воронцова Т. А. отметила: «Художественная литература отражает мир в образной, чувственно-конкретизированной форме и благодаря этому

воздействует на чувства читателя. Следовательно, в языке художественной литературы присутствует также функция воздействия» [13, с. 87].

Художественный стиль также уделяет пристальное внимание воздействию синонимов, антонимов, коннотаций. Наконец, в таком тексте может использоваться совершенно разный синтаксис – от предельно простого до очень сложного. Допустима авторская пунктуация, в наибольшей степени передающая основную мысль. Однако закономерности художественного текста не ограничиваются его системностью. Исходя из этого Лунькова Л.Н. в своей статье пишет: «A literary text produces a «living model» of reality depicting events and people, uncovering global laws of existence and making the types of situations. The textual phenomena and events are the picture of the manysided world which is open for studying, understanding and interpretation» [23, с. 87].

Лотман Ю.М. же, рассматривая природу художественного текста, отметил, что прежде чем приступать к его изучению, необходимо понять его смысл. «Before we consider this problem, another question should be posed. What is the meaning of «artistic meaning?» This question is more difficult to answer than might appear at first glance. Indeed, what does it mean to «have meaning?» [48, с. 34].

Из этого следует, что различные художественные особенности формируют неповторимый стиль писателя. Благодаря им достигается понимание, например, скрытого смысла произведения. Шикина А. Н. в своей статье пишет, что «стиль формируется в процессе творческой деятельности субъекта, отражая картину мира эпохи и уровень самосознания художника» [40, с. 235].

Если рассматривать более точную интерпретацию художественного стиля, то необходимо уточнить, что он относится к функциональному стилю речи. Моисеева И. Ю., Ремизова В. Ф. отметили: «...функциональный стиль одни авторы относят к языку, другие – к речи. В большинстве случаев

функциональный стиль – это языковое явление, но функциональный стиль упоминается и как речевой феномен» [26, с. 103].

Из этого следует, что функциональный стиль – это подсистема языка, которая обладает специфическими лексическими, синтаксическими, иногда фонетическими особенностями, характерными для конкретной сферы общения. А также: «Functional Style is a system of interrelated language means, which serves a definite aim in communication» [4, с. 5].

Английская литературная система развила ряд стилей, легко отличимых друг от друга. При этом Байкова О. Э. отметила: «Принцип формирования функциональных стилей имеет прямую зависимость от цели и характера высказывания» [6, с. 1]. Они не однородны и делятся на несколько типов, которые имеют центральную точку сходства. Стоит уточнить, что всё интегрировано инвариантом, то есть абстрактной идеальной системой.

Моисеева И. Ю., Ремизова В. Ф. отмечают: «...функциональный стиль определяется через: разновидность, систему, подсистему, тип, характер, стиль, появление, отношения, совокупность приёмов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения» [26, с. 103].

В.А. Кухаренко выделяет следующие функциональные стили: научный, официально-деловой, публицистический, газетный, художественный.

Каждый из этих стилей может быть выражен в двух формах: письменной и устной. Художественная литература имеет богатейший регистр общения. Помимо собственных языковых средств, информативных и убедительных функций могут использоваться и другие стили. Такие произведения имеют уникальную задачу – произвести эстетическое впечатление на читателя.

Художественный текст как художественное единство изучается в рамках научной школы Виноградова В.В. (Горшков А.И., Кожевникова Н.А., Николина Н.А., Новиков Л.А. и другие), где его структура представляет собой строгую иерархию, а сообщение передается вверх по уровням текста.

Следовательно, существует три уровня:

— идейно-эстетический уровень (представление автора о художественной реальности, воплощенное в художественном тексте);

— жанрово-композиционный уровень (поэтическая структура текста в самом широком смысле, способ составления художественного текста, его построение и схема, обусловленные жанром, персонажами, событиями, их взаимодействием);

— языковой уровень (задействованная система художественных языковых средств, которые выражают эстетическое своеобразие текста) [23, с. 15].

Академик Виноградов В.В. определил стиль следующим образом: «Стиль – это общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка, соотносительная с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой общественной практике данного народа» [11, с. 73].

Из этого можно сделать вывод, что художественный стиль – это способ самовыражения для авторов, так как он обычно используется в письменной речи.

Хромых А.А. отметила: «Художественный стиль, или так называемая беллетристика, обладает наиболее широким диапазоном средств коммуникации. Он не только имеет свой собственный стиль изложения, но и вмещает в себя черты всех других стилей, в нем можно встретить элементы как научного, так и публицистического, и официально делового, и газетного стилей» [38, с. 72].

Если говорить об особенностях такого стиля, то необходимо выделить различные выразительные средства: метафоры, ирония, сравнения, олицетворение, а также языковые особенности: элементы других стилей, предложения с прямой и косвенной речью, все виды простых и сложных предложений, перечисления, повторы, восклицания, вопросы и так далее.

Основными признаками художественного стиля называют:

1. Идиостиль (то, на что будет сделан упор в данной работе – система лингвистических особенностей, которая характерна для автора).
2. Эмоциональность (читатель чувствует эмоции героев и может им, например, сопереживать).
3. Образность (при чтении текста есть возможность понять, как выглядят герои).
4. Выразительность (использование выразительных средств).
5. Эстетичность (гармония между формой и содержанием).
6. Упорядоченность (например, деление на главы, сцены, акты).

При этом Хромых А.А. отмечает: «Функция художественного текста, по мнению В.А. Кухаренко, заключается в том, чтобы не только сообщить информацию и убедить читателя, что характерно для других стилей, но и оказать эстетическое воздействие на читателя. Форма изложения художественного текста тоже имеет смысл и несет в себе дополнительную информацию» [38, с. 72].

Можно выделить три основных функции художественного стиля речи:

1. Коммуникативная (отклик читателей).
2. Эстетическая (взаимодействие с читателем при помощи образов, языковых средств и так далее).
3. Воздействующая (донесение информации, главного смысла произведения).

Рожнова Е. А. отметила: «Каждый стиль имеет лексические и грамматические особенности. Особое место в системе стилей занимает язык художественной литературы, или художественный (художественно-беллетристический) стиль. Данный стиль не представляет собой системы однородных языковых явлений, напротив, он лишен какой бы то ни было стилистической замкнутости, его отличает разнообразие индивидуально-авторских средств» [33, с. 178].

Необходимо отметить, что идиостиль является важным признаком художественного текста, который раскрывает языковую личность автора. Следовательно, важно дать ему точное определение.

Многие исследователи отмечают, что существует разница между «общим» и «индивидуальным» стилями.

Общий стиль – это особенность многих произведений, он связан с набором определённых свойств, которые отличают работы в этом стиле от тех, которые к нему не относятся. Например, импрессионизм, минимализм, абстрактный экспрессионизм – это знакомые общие стили. Для того, чтобы произведение было выдержано в нём, достаточно, чтобы оно обладало какой-то подходящей коллекцией художественных свойств.

Индивидуальный стиль – это особенность автора, которая проявляется в определенных аспектах его художественного творчества. Его изучают учёные, ему подражают и им восхищаются. Это то, что читатели, как ценители, замечают. Он волнует, интересуется и вдохновляет.

Ашимова А. Ф. отметила: «На практике идиостиль соотносится с личностным почерком автора художественного полотна, с теми стилеобразующими характеристиками, которые делают данное полотно отличным от ряда аналогичных ему произведений других авторов» [5, с. 1].

Индивидуально-авторский стиль (идиостиль) – это способ подготовки словесного материала, отражающий художественное видение автора путем создания нового образа мира, свойственного только ему [39].

Кухаренко В.А. определил понятие авторского стиля, опираясь на английские тексты: «Это система средств, используемых творческим мышлением автора и реализуемых в условиях повторяемости взаимодействия определенных элементов» [20, с. 158].

Виноградов В.В. в свою очередь написал, что индивидуально-авторский стиль – это «своеобразная, исторически обусловленная, сложная, но представляющая единство системы средств и форм словесного выражения ... в нем, соответственно его (писателя) художественным замыслам,

объединены, внутренне связаны и эстетически оправданы все использованные художником языковые средства» [12, с. 169].

Джагинян Н.Н. утверждает, что стиль автора – это манера выражать мысли на характерном для него языке [46].

Гут Н.В. и Шумаева С.П. пишут о том, что идиостиль – это коммуникативный и познавательно-чувственный акт, индивидуальный язык, авторское мировоззрение, образ мышления и синтез философского познания.

В зарубежной лингвистике существует тенденция различать термины «оригинальность» и «индивидуальность».

Гут Н.В. и Шумаева С.П. определяют эти термины следующим образом: «Individual manner or individuality, as investigators see it, – is relatively constant and has non-linguistic character. Originality has relatively temporary nature and foresees the peculiar but conscious selection of language means and thus is the only parameter with the help of which style linguistic peculiarities are determined» [43, с. 27].

Для того, чтобы произведение соответствовало индивидуальному художественному стилю автора, оно должно быть выражением его личности. Однако Хопкинс Р. и Риггл Н. отмечают, что личности писателей и стиль их работ могут отличаться друг от друга, они приводят пример из творчества Толстого Л.Н.: «Tolstoy arguably had a «querulous and intolerant» personality, yet the personality expressed in Anna Karenina is understanding and compassionate» [44, с. 2].

Если произведение выполнено в индивидуальном художественном стиле, значит, оно выражает его художественную неповторимость. Хопкинс Р. и Риггл Н. также добавляют, что «for a work to be in A's individual artistic style is for it to express the ideals A has for her work» [44, с. 3].

Писатель претворяет в жизнь свои художественные идеалы. Выражая их, он наполняет произведения индивидуальным стилем. Таким образом, читатель анализирует художественные идеалы как руководящую концепцию художественного совершенства, с которым автор идентифицирует себя,

создавая свои произведения. Хопкинс Р. и Риггл Н. отмечают: «Must these ideals be fully formed before the artist sets to work? Perhaps sometimes they are, but it is important to acknowledge that often the opposite will hold: the ideals are not complete until the work itself is» [44, с. 3].

В результате формирования манеры написания автора выявляются: традиции, эстетические ориентации, тесная связь его внутреннего мира с национальной культурой, состояние языка художественной литературы, языковая мода и другие факторы, которые влияют на индивидуально-авторский стиль писателя.

Изучение стиля автора предполагает не только анализ языковых средств, но и особенностей, которые отличают его от других и свидетельствуют о его стилистической идентичности. Среди них есть специфические лексические единицы, слова с метафорическим, эмоциональным и экспрессивным значением, различные синтаксические конструкции, стилистические фигуры и т.д. В тексте всегда присутствует личность его создателя, обладающего собственным словарным запасом, грамматикой и прагматическими особенностями. Жизненная концепция писателя, личное восприятие мира влияют на эстетическую трансформацию языка и приводят к появлению понятия «идиостиль».

Основой исследования авторского стиля является текст. Гут Н.В. и Шумаева С.П. утверждают, что согласно первому, лингвистическому подходу идиостиль – это сочетание языковых и тексто-стилистических особенностей, присущих языку автора. В контексте коммуникативной стилистики идиостиль можно отождествить с понятием «творческая индивидуальность автора», но его исследование происходит на основе специфического языкового материала. Согласно другой точке зрения, это смесь лингвистических и экстралингвистических аспектов, которая может быть представлена формулой «творческая индивидуальность автора плюс языковые средства».

В контексте стилистического анализа термин можно интерпретировать как средство художественной идеи, которая воплощается в особенностях структуры, расположения словесного материала и сочетает в себе черты возвышенного и художественного, литературного стиля определенной эпохи и индивидуальной манеры писателя. В стилистике исследование индивидуального стиля важно для реализации художественного принципа в соответствии с авторскими эстетическими особенностями. Изучение понятия показывает, как творческая деятельность определенного автора может обогатить выразительные средства национального языка. Булацкая В.В. и Гулевич Е.В. отметили, что выявление внешних и внутренних особенностей идиостиля автора художественного текста – это актуализация писательской языковой личности [10].

Индивидуально-авторский стиль – это система выразительных средств языка, которые были сознательно отобраны. При этом Борисова Е.Б. утверждает: «The use of more than one type of expressive means in close succession is a powerful technique to support the idea that carries paramount importance in the author's view. Such redundancy ensures the delivery of the message to the reader» [9].

Теория идиостиля представляет собой многомерное направление, стремящееся к систематическому описанию индивидуально-авторских особенностей художественных текстов. В работах по лингвистическому анализу часто встречаются близкие термины «индивидуальная сочетаемость слов», «авторская синтагматика», которые до недавнего времени было трудно систематически определить. Мухин М.Ю. и Мухин Н.Ю. отмечают: «Statistical comparisonstbased on text frames allow «materializing» subjective perception of the author's style and such a voluminous component of it as lexical compatability» [27, с. 2028].

Подавляющее большинство исследователей считают термины «индивидуальный стиль» и «идиостиль» синонимичными, но некоторые все же утверждают, что понятие «идиостиль» более современное, чем

«индивидуальный стиль», поскольку оно означает новое и более широкое по своему содержанию языковое явление. Сидоренко И.А. выделяет в своей статье десять подходов, которые дают наиболее полную характеристику индивидуального стиля как составного элемента стилистической системы художественного текста:

1. Структурный.
2. Эстетически маркированный.
3. Образно-композиционный.
4. Прагмасемантический.
5. Коммуникативно-когнитивный.
6. Лингвостилистический.
7. Лексический.
8. Лингвокреативный.
9. Лингвостатистический.
10. Лингвотипологический.

При этом она отмечает: «Given approaches are united by a common subject of study (idiostyle) with a difference in the aspects of its consideration in accordance with different goals and objectives of scientific researches. At the same time, we can observe the tendency that even within the same approach the schemes of analysis can be rather different» [37, с. 16].

Сдобников В.В. отметил: «Индивидуально-авторский стиль художественного произведения можно определить как систему выразительных средств языка, сознательно отобранных автором с целью решения определенной творческой задачи в соответствии с идейно-художественной концепцией произведения, включающую общие, повторяющиеся во всех произведениях, особенности языка данного автора» [36].

Из определения Сдобникова В.В. можно сделать вывод, что идиостиль имеет характерные признаки: системность и неслучайность, то есть

осознанный подбор языковых средств в соответствии с концепцией произведения.

Опираясь на вышеизложенное, важно обратить внимание на индивидуально-авторский стиль писателя (в данном случае Эрнеста Хемингуэя), так как он часто не совпадает с классической характеристикой особенностей художественного текста или стиля, ведь автор может нарушать даже нормы языка, убирать эмоциональность, умело скрывать средства выразительности. Следовательно, необходимо обратиться к понятию индивидуально-авторского стиля и к тому, как его рассматривают критики и исследователи, опираясь на творчество писателя.

Прежде всего, стоит обратиться к теории айсберга и потерянному поколению, так как эти составляющие играют важную роль в определении идиостиля писателя, а также дать краткую характеристику для исследуемого текста «В наше время».

1.2 Своеобразие идиостиля Эрнеста Хемингуэя и его теория айсберга в работах исследователей его творчества

«В наше время» – это произведение, которое прославило Эрнеста Хемингуэя. Он впервые опубликовал этот сборник рассказов в 1925 году и получил много восторженных отзывов. Его прозаический стиль был кардинально иным, требуя столь же новых способов его описания.

Между 1925 и 1961 годами Эрнест Хемингуэй изменил представление об американской литературе и стал широко признанной общественной фигурой. Через сто лет после своего рождения он стал американским классиком, чья фотография не нуждается в идентифицирующей подписи, поскольку его лицо и его имя являются самым определением «писателя» для многих людей. Махлин В.Л. отмечает: «Еще в 60-е годы книги и личность

Хемингуэя воспринимались как живые участники литературнообщественной жизни; первые «переоценки» в США и в Европе в середине 60-х годов были пока неотделимы от исключительного авторитета писателя, художественного и морального воздействия его творчества» [25, с. 246].

Ранние рассказы Эрнеста Хемингуэя задали новый стандарт написания. Эти истории были шокирующими, когда они стали достоянием общественности в 1925 году, так как были написаны совсем не так, как всё, что появлялось раньше.

Изначально в книге было 32 страницы, и тираж составлял 170 экземпляров. Истории были лаконичны, имели отточенную форму и были похожи на стихотворения в прозе. При этом Анисимов И.И. отметил, что «... композиционный принцип книги «В наше время» заключается в том, что куски воспоминаний, в которых запечатлелся жестокий опыт войны, прикрыты слоями никак не связанного с ними текста, где так много удивительных по свежести своей страниц (особенно это относится к страницам о Мичигане), что кошмарные видения войны отодвигаются куда-то в подернутую дымкой даль. Кажущаяся нарочитой усложненность всей композиции как бы подчеркивала и выставляла напоказ нежеланно, да и неспособность разобраться во всем хаотическом безрассудстве «нашего времени», каким оно представлялось в 20-х годах Хемингуэю, Гертруде Стайн и другим его парижским друзьям» [2].

Окончательный вид сборник принял в издании 1930 года. Книга, согласно задумке писателя оригинально построена. В ней 15 новел.

Эрнест Хемингуэй родился 21 июля 1899 года, то есть уже 123 года назад. Он был писателем, который оказал огромное влияние на мировую литературу. Махлин В.Л. писал о нём: «Есть писатели, чье творчество находило подлинное признание лишь у потомков. На долю Хемингуэя выпала иная судьба. Для многих современников он был любимым писателем и товарищем по оружию, реальным символом единства этики и эстетики в условиях распада, дегуманизации человека и культуры» [25, с. 246].

Королёв А.Н отметил: «Он был создан, чтобы ему подражали – и как человеку, и как писателю, столь не наигранной была его маскулинность. Свитер грубой вязки или расстегнутая до середины груди рубашка, прямая шкиперская трубка, шкиперская же борода. То же и на страницах – рубленая проза, скупая на эпитеты и психологизм, но по-своему феноменально точная в передаче человеческих мыслей-чувств. В истории литературы Хемингуэй остался величайшим мастером редуцирования эмоций – между тем жизнь его была этими эмоциями наполнена до краев» [18, с. 15].

А Дирборн М. написала: «Эрнест часто хвастался, что его мать записала в детском альбоме: «Он ничего не боится». Конечно, это означало, что ему был знаком страх, как бы ему ни удалось возвыситься над ним» [15, с. 28].

В старших классах Эрнест Хемингуэй работал над школьной газетой «Trapeze and tabula». Сразу после окончания учебы начинающий журналист пошел работать в «Kansas City Star», приобретая опыт, который впоследствии повлиял на его отчетливо урезанный стиль прозы.

Он был убежден, что необходимо выражать мысль простыми незамысловатыми предложениями.

В 1918 году Эрнест Хемингуэй уехал за границу. Там он служил водителем скорой помощи во время Первой мировой войны. За свою службу он был награжден итальянской серебряной медалью за храбрость.

В 1924 году выходит его первое произведение «В наше время». Это современный взгляд, составленный в виде сборника рассказов, которые тематически отображают опыт войны.

В дальнейшем писатель приобрёл статус первого писателя Америки, у него была Нобелевская и Пулитцеровская премии.

Агамалыева С.М. отметила: «Это факт, что в каждом его предложении скрывается большой смысл и найти этот смысл требует от читателя и исследователя большое умение и аналитического мышления» [1, с. 10].

Теория айсберга писателя была не просто экспериментальной техникой, которую он использовал на протяжении всей своей карьеры. Это был образ жизни. Как и сам писатель, она росла и развивалась на протяжении его жизни.

Дарзикола С. С. отмечает, что он разработал стиль письма, основанный на простых предложениях и небольшом количестве наречий или прилагательных. Она также пишет в своей статье: «Ernest Hemingway's approach, with its steady use of brief, real, direct text and of scenes consisting completely of conversation, gives his works a characteristic ease of access that is directly recognizable with the author» [41, с. 8].

Теория айсберга Эрнеста Хемингуэя – это стратегия написания художественной литературы, в которой большая часть истории скрыта, как айсберг под океаном.

Агамалыева С.М. подчеркнула: «Верхний слой текста обманчив и будто удручающий, но читатели имеющие мастерство размышлять и делать вывод, находят смысл внешнего эффекта...» [1, с. 10].

Чтобы эта техника работала, автор должен знать всю историю, но написать только восьмую его часть. Это хорошо встраивается в детективных историях, поскольку уровни сюжета опускаются, а раскрывается только самое главное. Большинство «айсбергов» в рассказах Эрнеста Хемингуэя связаны с осознанием смерти.

Однако стоит различать метод писателя и гораздо более распространенную технику удаления бесполезной информации и сокращения текста, которая позволяет сделать его более доступным и понятным.

По мнению Эрнеста Хемингуэя, чем больше автор знал о конкретном предмете, тем больше он намеренно мог упустить из реальной истории. Он полагал, что с действительно «знающим» автором читатель интуитивно уловит его смысл.

Дарзикола С. С. отмечает: «His creation is the result of a cautious procedure of choosing merely those elements necessary to the fiction and pruning

the whole thing else away. The author reserved his text plain and straight; employing a method he named the iceberg principle» [41, с. 9].

Вероятно, самый известный пример данной техники – это «Белые слоны», в котором Эрнест Хемингуэй не уточнил, что пара, ожидающая поезда, обсуждает аборт. Предполагается, что читатель интуитивно осознает этот факт, то есть прочитает между строк.

Агамалыева С.М. пишет: «В прозе Эрнеста Хемингуэя имеется внешняя сухость, публицистическое настроение и раскрытие основной сути имеется в распоряжении читателя» [1, с. 10].

Что касается манеры написания, писатель был известен двумя отличительными чертами: 1) он почти всегда писал от первого лица; 2) его проза была резкой и прямой.

Блинова О.А. отметила: «Фрагменты НПП (Несобственно-прямая речь) не всегда дословно передают сказанное или задуманное героем произведения, а, скорее, предстают своего рода резюме увиденного, осмысленного, прочувствованного и затем вербализованного персонажем опыта. Читатель при этом оказывается способен на основе собственного опыта восстановить опущенные в тексте элементы» [8, с. 88].

Он также был известен своеобразным описанием персонажей. Автор говорил о красивых и привлекательных женщинах, но не вдавался в подробности. Вместо этого он заставлял воображение читателя рисовать лица персонажей.

Итак, можно выявить несколько закономерностей в написании произведений знаменитого автора: 1) Эрнест Хемингуэй часто использовал односложные слова; 2) он писал настолько кратко, насколько это было возможно; 3) он не загромождал предложения наречиями; 4) Эрнест Хемингуэй использовал позитивную лексику.

Потерянное поколение определяет чувство моральной потери или бесцельности, проявляющееся у литературных деятелей 1920-х годов. До этого момента люди привыкли превозносить себя на пьедестал. Протоиерей

Димитрий Лескин отметил эту тенденцию: «Научно-техническая революция, начавшаяся в XIX веке, утвердила веру в безграничные возможности человека, привела к окончательному закреплению за ним центрального статуса в природе, над которой он призван господствовать с помощью техники» [22, с. 22]. Однако война расставила свои приоритеты, убив в людях даже желание жить. И словосочетание «потерянное поколение» очень ёмко это отражает.

Эта фраза обозначает разочарованное послевоенное поколение, для которого характерны утраченные ценности и вера в идею человеческого прогресса и настроение тщетности и отчаяния, ведущие к гедонизму. Это поколение людей, которые понимают, что в мире нет смысла. Они переживали это чудовищное экзистенциальное состояние, в котором то, чему их учили, превращалось в странный распад. Они все время пытаются чем-то отравить свой мозг, чтобы установить связь с реальностью. Сафарова Д. отметила: «That is why the characters drink all the time, they almost never appear before us sober: either they drink, or they are preparing to drink, or they are in a state of hangover and are preparing to drink again. It's such a constant carnival, a constant alcoholism that happens to them» [34, с. 92].

Алкоголь здесь становится своеобразной метафорой заражения человеческого сознания, его опьянения, ведь в этом состоянии реальность становится более благожелательной. При этом Сафарова Д. добавляет, что «Alcohol, as it were, does not allow us to look at the world with pure eyes, alcohol to some extent reconciles us to the world» [34, с. 92].

Хотя фраза «Потерянное поколение», в его первоначальном смысле, относилось только к выжившим на войне, которые не смогли или не захотели вернуться к рутине мирной жизни, другие авторы охотно переняли крылатую фразу, используя ее все более и более свободно, пока она не стала обозначать всю анонимную орду молодых американцев за границей.

Лапшин П.В. отметил: «Словосочетание «потерянное поколение» приобрело статус термина, обозначающего молодых фронтовиков, живших

между двумя мировыми войнами, зачастую заканчивающих жизнь суицидом, либо сходящих с ума. Этот термин употребляется также по отношению к группе писателей, выступивших в этот же период с произведениями, персонажи которых проявляли ярко выраженный индивидуалистический протест и скептическое отношение к любым проявлениям войны» [21, с. 1].

Фразу «Вы все потерянное поколение» автор позаимствовал у Гертруды Стайн. Эрнест Хемингуэй использовал её в качестве эпиграфа к своему первому роману «И восходит солнце», рассказу о «нецивилизованной», бесцельной жизни. Благодаря огромному успеху книги, фразе была гарантирована непреходящая слава.

Книга Эрнеста Хемингуэя «В наше время» является истинным отражением потерянного поколения. Автор фокусируется на нём, ведь он жил в то время. На протяжении всего сборника становится очевидным, что Хемингуэй деконструирует мир без чрезмерного использования описаний.

Лапшин П.В. в научной статье пишет: «Вернувшийся с фронта Хемингуэй дал клятву на всю оставшуюся жизнь писать «правдиво» (truly), настолько правдиво, насколько это позволяют художественные средства выразительности и литература вообще» [21, с. 3].

Простые предложения и повторяющиеся ритмы затрагивают глубины, которые поверхность языка пытается игнорировать. Его простота наводит на размышления и часто отражает сильное скрытое течение эмоций. Действительно, чем внимательнее читатель наблюдает, тем менее грубыми и простыми кажутся персонажи.

Опубликованная в 1925 году, когда Эрнест Хемингуэй жил в Париже и только начинал свою выдающуюся карьеру, «В наше время» была революционной книгой, изданной в Соединенных Штатах. Стиль автора определяли как попытку проникнуть в умы и души. Писатель мог описать целого персонажа одной фразой.

В сборнике рассказов Эрнеста Хемингуэя «В наше время» читатель следует за персонажем по имени Ник Адамс. Читателя знакомят с Ником в

«Лагере индейцев», когда он был маленьким мальчиком, далее автор описывает его взросление. Хотя Эрнест Хемингуэй редко упоминал войну, он использовал рассказы, чтобы выразить различные эффекты и эмоции, вызванные этим страшным событием. Автор доказал, что война бессмысленна, нелогична и непредсказуема.

Своеобразие идиостиля писателя всегда привлекало внимание различных исследователей. Его манера написания изучается и обсуждается до сих пор.

Эрнест Хемингуэй был самым сдержанным, и все же, в некотором смысле, самым красноречивым писателем своего времени.

Его рассказы и романы бескомпромиссны. Он писал коротко, прямо и по существу. Писатель не украшал свою прозу лишними словами и поэтически звучащим языком, как его современники.

Гаури Ш. в своей книге говорит о том, что многие критики считали его рассказы автобиографическими. «The critical approach, observing a pattern of semiautobiographical correspondence in many of Hemingway's short stories, also finds a larger pattern of correspondence throughout his fiction thus confusing Hemingway with the various main characters of the stories and novels» [42, с. 13].

Однако Гаури Ш. также утверждает, что главные герои многих произведений писателя настолько похожи друг на друга, что критики часто называли их в единственном числе «Герой Хемингуэя».

Из этого можно сделать вывод, что всегда существовало большое расхождение во взглядах на общее литературное развитие ума и искусства Эрнеста Хемингуэя. Именно поэтому многие исследователи изучали и продолжают изучать индивидуально-авторский стиль писателя.

«...Frank O'Connor has rightly observed that the short story writer 'must be much more of a writer, much more of an artist – perhaps more of a dramatist» [42, с. 17].

Гаури Ш. пишет, что у Эрнеста Хемингуэя различные структурные элементы, такие как сюжет, характеристика, стиль, точка зрения, символы и

т.д., работают в тесной гармонии, придавая композиции высокую степень внушаемости. Для драматизации в коротком рассказе есть большой простор, а в романе его нет, так как он имеет неспешный темп. Автор обычно представляет свой материал через четко сфокусированную сцену и позволяет истории свободно разворачиваться.

Творческое наследие великого американского писателя-модерниста Эрнеста Хемингуэя представляет огромный интерес как для лингвистов, так и для литературоведов. Его книги переведены на подавляющее большинство языков, а его творческая деятельность и стиль письма в разное время изучались исследователями. Жизнь автора была подробно описана биографами, и людьми, которые знали его лично.

Ученые всегда спорили о лингвистической ценности его стиля письма; некоторым из них манера написания Эрнеста Хемингуэя казалась слишком простой, чтобы её можно было анализировать. Другие, а их большинство, находят его стиль сложным, своеобразным и неоднородным. Поэтому перевод рассказов и романов автора создает проблемы для переводчиков, пытающихся достичь наибольшей степени адекватности. Оруджева И.Г. отметила: «При переводе рассказов и романов Э. Хемингуэя приходится сталкиваться с непредвиденными лингвистическими и прагматическими ситуациями, применять методы, не встречавшиеся ранее в переводческой практике многих переводчиков. Соответствующее преодоление трудностей, связанных со своеобразием авторского стиля Э. Хемингуэя ведет к адекватному пониманию содержания и стилистической окраски текста оригинала» [31, с. 66].

Стиль письма Эрнеста Хемингуэя отражает его талант, сформировавшийся под влиянием его уникальных личных качеств и богатого жизненного опыта; его манера письма выделяется как инновационная и революционная для своего времени.

Эрнест Хемингуэй вошел в мир литературы в 1920-х годах со своей книгой рассказов «В наше время», опубликованной в 1925 году, за которой

последовали романы «И восходит солнце» (1926) и «Прощай, оружие» (1929). За почти сорок лет своей литературной деятельности он создал огромное количество книг, которые принесли ему мировую славу. Каждая из этих книг несёт в себе свой совершенно особый мир с его уникальными мотивами и колоритом.

Оруджева И.Г. пишет: «В ранней прозе Э. Хемингуэя нередко можно встретить разнообразные фигуры речи, в частности, использование фонетических стилистических приемов. Этот факт частично объясняется романтическим характером первых рассказов автора, его поэтическими способностями – Э. Хемингуэй писал стихи в начале своего творчества. Хотя его поэзия не принесла ему такой популярности, как его проза, фонетические стилистические приемы видны при первом же прочтении глав сборника «В наше время», и особенно миниатюр, перемежающих главы произведения» [31, с. 67].

Книга рассказов Эрнеста Хемингуэя «В наше время» обладает некоторыми отличительными чертами, так как была написана им в начале его литературной карьеры, когда он все еще экспериментировал со стилистическими приемами, ища что-то особенное, уникальное и впечатляющее.

Оруджева И.Г. же в своей статье отмечает, что сборник рассказов «В наше время» содержит многообразие языковых средств, которые выдают его творческую манеру, «...поэтому стилистические приемы автора мотивированы контекстом и встречаются в повторяющихся стилистических схемах» [30, с. 1220].

Она также утверждает, что западные критики говорили о том, что различные приёмы в ранней прозе Эрнеста Хемингуэя не имели большого отклика. Однако это суждение можно считать ошибочным.

Оруджева И.Г. приводит примеры: «...при тщательном рассмотрении выявляется, что и в первом сборнике рассказов они [лексические стилистические приемы] представлены многочисленными тропами, как

например метонимией («he drank off his glass»), сравнениями («he swung back firmly like an oak»)) [30, с. 1220].

Анализируя ранние произведения Эрнеста Хемингуэя, она также говорит о том, что он часто использовал подтекст и импликации, негативно отзываясь о военной риторике. Первая мировая война, как известно, сильно повлияла на творчество писателя. Поэтому Оруджева И.Г. указывает: «...стилистические предпочтения Хемингуэя — фонетические приемы аллитерации и ономатопеи, метафоры, ирония и повторы, пронизывают авторский текст, усиливая восприятие военной и послевоенной действительности» [30, с. 1220].

Стиль Эрнеста Хемингуэя, представляет собой сдержанную экспрессию, но его выбор языковых средств для достижения желаемого эффекта не всегда соответствует нормам стандартного представления о стиле, существовавшего в то время. Объяснение этого явления отчасти кроется в замысле автора, его чувствах и эмоциях, связанных с окружающим его реальным миром. Журналистский опыт написания статей для газет помог Хемингуэю быть точным и совершенно реалистичным в своих описаниях, он отчётливо запоминал и фиксировал без искажений всё, что видел.

Есть мнение, что неповторимый стиль автора сложился благодаря «сезаннизму». Эрнест Хемингуэй обожал живопись, что было характерно для культуры конца 19-го – начала 20-го века, так как наблюдался синтез культур. Писателю было близко творчество Сезанна П., так как оно являлось аналогом стиля, который он хотел создать в литературе.

Сезанн правдиво писал картины, и Эрнест Хемингуэй изображал «truthfulness» в своих произведениях.

Живнина А.М отмечает: «Писателя привлекали те принципы живописности, которые использовал Сезанн: построение пространства в пространстве, простота и энергичность...» [16, с. 55].

Поэтому стиль Эрнеста Хемингуэя часто описывают следующим образом: «...с одной стороны, это кажущаяся недосказанность и нарочитая

простота, а с другой – множество деталей, своеобразный «мир вещей», который передаётся посредством впечатления, которое он производит на персонажей и говорит об их внутреннем мире без их непосредственного описания» [16, с. 55].

«Мозаичная» техника, которую использует Эрнест Хемингуэй, помогает читателю понять эмоции через наглядное отображение вещей.

Сборник рассказов «В наше время» передаёт художественное пространство через фрагментарную технику. В ранней редакции книги автор показывает послевоенный мир через рассказы-очерки, используя сжатые и лаконичные зарисовки, часто размером в десять-двадцать строк. Живнина А.М. отмечает, что они даже похожи на стихотворения в прозе «...это картины или эпизоды, которые как будто нацелены на то, чтобы вызвать шок у читателей. Ведь основная тема всего сборника – это смерть, – и насильственная, максимально жестокая, и «мирная» (смерть в жизни)» [16, с. 56]. В конечной редакции сборник построен на экспериментальной схеме, которая была новаторством Эрнеста Хемингуэя. Книга состоит из несвязных рассказов и зарисовок, но воспринимается она как единое целое.

Суммируя вышесказанное, можно понять, что индивидуально-авторский стиль писателя изучался многократно. Сборник рассказов «В наше время» отображает формирование манеры письма Эрнеста Хемингуэя. Благодаря автобиографичным образам, писатель умело создаёт художественное пространство. Писатель также использует эффект отдаления и приближения. «Кроме того, так достигается заданный Хемингуэем принцип работы с материалом – смотреть на общее через частное» [16, с. 58]

Писатель придерживался известного художественного принципа, который в основном используется в написании пьес, но он применим и к другим жанрам. Это принцип введения в художественное произведение только тех элементов, которые будут полезны в дальнейшем повествовании или развитии событий. Будучи очень дисциплинированным автором, он создавал свои книги именно по этому принципу.

Но время от времени он действовал совершенно вопреки этому. Лишние детали, кажущиеся ненужными, случайно проникали в его рассказы и романы просто потому, что являлись элементами реального мира. Эти подробности больше не упоминаются, и читатель предполагает, что автор поделился с ними этими деталями путем абсолютно произвольного наблюдения. Но эффект этого приема заставляет читателя чувствовать себя так, как будто он сам заметил этот случайный, незначительный факт.

Оруджева И.Г. отметила: «Symbolism is an inevitable, integral part typical to the compact, economical style in which Hemingway's short stories are written. For example, in "In Our Time" the events in the interchapters stand in the foreground, but the author provides the readers with the chance to feel the meaning of the vignettes. We can feel symbolic implications in almost each chapter» [32, с. 218]

Джаякумар В. и Субраманьян А. в своей статье называют Эрнеста Хемингуэя феноменологом в познании мира. Это означает, что основной смысл произведения передавался им между строк. И читатель улавливал его неосознанно.

«Ernest Hemingway is a very direct, intentional writer. He is also very subtle in his intentions and allusions...» [45, с. 35].

Отличительный стиль автора вызывал много споров. В основном, он писал просто и убедительно. Он по возможности избегал употребления прилагательных, но поскольку Эрнест Хемингуэй мог передавать эмоции без цветистой прозы своих викторианских предшественников, эффект был более красноречив.

В своей статье Левин Г. пишет: «Hemingway puts his emphasis on nouns because among other parts of speech, they come closest to things. Stringing them along by means of conjunctions, he approximates the actual flow of experience» [47].

Джагинян Н.Н. утверждает, автор редко выражает свои собственные чувства напрямую и не делает никаких комментариев или объяснений. Как

раз наоборот, он пытается описывать вещи объективно и гармонично сочетать свои собственные чувства с естественным повествованием. Хемингуэй создал повествование-диалог, который, хотя и выглядит простым на первый взгляд, на самом деле продуман и в высшей степени эстетичен. Он сочетает в себе реалистичные элементы со стилизованными и возвышенными.

Парадоксы также типичны для Эрнеста Хемингуэя. Это стилистические приемы, которые противоречиями придают литературному произведению особую окраску. Писатель любил часто добавлял разговорную речь, символизм и олицетворение. Джагинян Н.Н. привела пример из произведения «Старик и море». В нём олицетворение используется для иллюстрации братства и родства, которые старик чувствует с миром природы. «Поток сознания» - еще один литературный прием в повести. Глубокие психологические, а также философские идеи сопровождают старика на протяжении всей истории.

По словам историка и литературного критика Гейтса Г.Л., стиль Эрнеста Хемингуэя был в основном сформирован благодаря Первой мировой войне. Писатель был сторонником модернистов, которые восстали против сложного викторианского повествования писателей 19-го века и создали стиль, в котором смысл устанавливается посредством диалога.

Еще одним аспектом стиля Эрнеста Хемингуэя было использование атмосферы. Когда читатель анализирует рассказ, он понимает, что находится в обстановке произведения, видит то, что видели персонажи, и чувствует то же, что и они. Затонский Д.В. отмечает: «Дело в том, что у хемингуэевских слов и фраз функция в первую очередь не описательная, не информативная, а в самом широком смысле художественная. Они не изображают, а лишь способствуют возникновению зрительного образа, причем тем более полного, чем пунктирнее расставляются создающие его детали. Ибо промежутки заполнены эмоциональной атмосферой, настроением» [17].

Несмотря на браваду своих персонажей, волнующую экзотику обстановки и вызывающий всеобщее восхищение сдержанный, смелый стиль письма, Эрнест Хемингуэй был писателем, канон которого наполнен темами разочарования, тщетности, отчаяния и неизбежности смерти. Его герои, как правило, наполнены трагизмом; его «декорации» часто содержат сцены насилия и жестокости, а его сдержанный стиль письма часто отличается невыраженной болью. Эрнест Хемингуэй был философом, на которого глубоко повлияли течения экзистенциального и нигилистического мышления после Первой мировой войны.

Истина и простота – вот вехи стиля писателя. Он утверждает, что автор должен писать о том, что он пережил, и выражать это как можно более простым способом. В творчестве Эрнеста Хемингуэя есть три различных типа истины.

Первая истина – экспериментальная адекватность: он пишет о том, что пережил в реальной жизни, вторая – историческая адекватность: в своих повествованиях Эрнест Хемингуэй включает нетрансформированные факты из истории; благодаря этой адекватности читатель может легко идентифицировать людей, места и события в тексте. Третья – стилистическая медитация: адекватность, возникающая в тексте Хемингуэя даже тогда, когда факты трансформируются; это возможно только для автора, который владеет избирательным процессом.

Найманова Ч.К., Илияз кызы Н. в своей статье пишут: «In order to reveal this style some tools are used: weather depiction, dialogues, symbols, syntactic construction (ellipsis, inversion, asyndeton, polysyndeton, etc.)» [28, с. 235].

Чтобы раскрыть смысл произведения необходимо читать между строк и понимать, что подразумевается в рассказе. Многие читатели используют для этого синонимию (тип лексической связности). Тем не менее, Найманова Ч.К., Илияз кызы Н. отметили, что «While most of writers use synonyms to make their text colorful, Ernest Hemingway uses little amount of synonyms and gives preference to the usage of mostly repetition...» [28, с. 236].

Изображение героизма – важнейший аспект литературы. Главный герой Эрнеста Хемингуэя является повторяющимся в ряде романов. Мохаммед Р. К. приводит пример: «The generic Nick Adams character, who lives through the course of Hemingway's fiction, appears first as the shocked invisible voice of the miniatures of *In Our Times*; he grows up through Hemingway's three volumes of short stories, and at least four of his novels, sometimes changing his name into Jake Barnes, *Fredric Henry*, *Mr. Frazer*, *Macomber*, *Harry*, *Robert Jordan*, *Richard Cantwell*, and *Santiago*. It is inferred from what Rovit mentions; Hemingway's hero takes a large variety of fictional forms, but in each of his manifestations, he is professionally developed» [49, с. 25].

Таким образом, герой Эрнеста Хемингуэя – это человек, чьи идеи сформированы его взглядом на то, что несмотря на смерть, он должен брать от жизни максимум.

По статистике, предложения Эрнеста Хемингуэя примерно на 7 слов короче, чем у многих других писателей.

«In his early novels, Hemingway out-shorts Steinbeck. As Hemingway gets older, however, his sentences get longer. So while short sentences are characteristic of Hemingway, they define his work less and less as his career progresses» [50, с. 2].

Самая большая разница заключается в том, что он использует меньше существительных и больше местоимений, а также меньше прилагательных и больше глаголов.

Опираясь на анализ творчества Эрнеста Хемингуэя, который представлен Джастином Райсом, можно понять, что его влияние на литературу изучается до сих пор.

Итак, несмотря на активный интерес ученых к стилю Эрнеста Хемингуэя, его творчество является наиболее изученным в аспекте литературоведческого аспекта, литературных приемов, в то время как язык писателя требует дальнейшего систематического изучения.

Вот уже больше столетия критики и читатели восхваляют Эрнеста Хемингуэя за его впечатляющую и скупую прозу. Его работы не похожи на произведения любого другого автора. У писателя был непревзойдённый талант, который раскрывался в многозначительной преуменьшенности, а также в приверженности к честности и деталям.

Внимательное изучение художественной литературы Эрнеста Хемингуэя показывает, что в своих главных романах он разыгрывает общую драму человеческой боли. Испытания и невзгоды, которые перенесли его главные герои, символизируют затруднительное положение человека в этом мире. Мохаммед Р. К. в своей статье пишет: «The trials and tribulations undergone by his protagonists are symbolic of man's predicament in this world. He views life as a perpetual struggle in which the individual has to assert the supremacy of his free will over forces other than himself» [49, с. 25].

Подводя итог, необходимо отметить, что Эрнест Хемингуэй в своих произведениях представляет человеческую жизнь как непрерывную битву, которая заканчивается только смертью. Писатель использовал особый стиль письма, чтобы показать смысл и цель того или иного произведения, фактически не упоминая их. В этом ему помогла теория айсберга. Смыслом этого принципа становится мотивация для читателей проникать сквозь слои текста, обнаруживая при этом подтекст.

Также стоит отметить, что потерянное поколение определяет чувство моральной потери или бесцельности. Фраза описывает разочарованное послевоенное поколение, характеризующееся утраченными ценностями и настроением тщетности и отчаяния, ведущими к гедонизму. Многие молодые люди отправились на войну и погибли или вернулись домой ранеными и искалеченными, их вера в моральные ориентиры, которые раньше давали надежду, больше не существовала.

Понятие индивидуально-авторского стиля обширно. Оно включает в себя индивидуальную смысловую систему, в которую входят знания писателя, его стереотипы и представление о мире.

Если говорить конкретно об идиостиле Эрнеста Хемингуэя, который часто именуют «телеграфным», то можно выделить следующие особенности: точность и лаконичность, конкретность и холодная сдержанность. Косвенность и умолчание также присущи писателю. Однако они разнообразны. Это скрытые предупреждения о скором появлении новых персонажей, несложные задачи, которые читатель решает вместе с героями произведения, а также краткие сведения о том, что волнует мир в тот момент.

В данной работе анализ текста будет базироваться на сборнике рассказов «В наше время».

Вывод по первой главе

Таким образом, можно сделать вывод, что художественный текст («В наше время») обладает различными лингвистическими особенностями. Индивидуально-авторский стиль Эрнеста Хемингуэя раскрывается благодаря теории айсберга и лаконичности повествования. Потерянное поколение и тема войны пронизывают произведения писателя, раскрывая читателям неповторимую манеру написания текстов. Автор создал целую систему, кратко описывая персонажей, их чувства и эмоции. Его произведения заставляют читателей понимать глубинный смысл рассказов.

Сборник «В наше время» состоит из несвязных рассказов и зарисовок, но воспринимается как единое целое. Это предполагает, что книга имеет дело с историческими обстоятельствами и, безусловно, претендует на документирование целой эпохи. Рассказы Эрнеста Хемингуэя о потерянном поколении возникли из-за трагических причин, которые, к сожалению, или к счастью благоприятны для искусства. Война – это центральная тема ранних рассказов писателя. Она оставила неизгладимый след на автора своей жесткостью и несправедливостью. Художественный стиль автора выполняет

эстетическую функцию, которая помогает читателям проникнуться атмосферой Первой мировой войны, испытать ужас, посочувствовать главным героям, увидеть подтекст и мораль произведений сборника рассказов «В наше время». Именно поэтому лексические и синтаксические характеристики книги требуют детального изучения, чтобы полностью раскрыть стиль Эрнеста Хемингуэя.

Глава 2. Анализ особенностей творчества Эрнеста Хемингуэя в сборнике рассказов «В наше время»

2.1 Лексические характеристики идиостиля писателя

Сборник рассказов «В наше время» Эрнеста Хемингуэя является великим произведением модернистской литературы. «Фрагментарный роман», как называет его ранняя рецензия Лоуренса Д.Х., состоит из коротких рассказов и прозаических эпизодов в чередующемся порядке, создавая взаимодополняющие и контрастные эффекты, которые подобны граням в коллаже современной жизни. Поскольку «время», о котором идет речь в повествовании, охватывает примерно десятилетие до, после и во время Первой мировой войны, эти фрагменты отражают разочарование и отчуждение модернистского периода.

В этом произведении поднимаются важные для писателя темы. Интерлюдии в основном посвящены войне, преступности и политике. Главы представляют собой более персонализированные повествования. Помимо военной тематики, можно увидеть проблему любви и важность мужского товарищества. Главы, как правило, больше касаются проблемы взаимоотношений, будь то романтические отношения между парами или же семейные - обычно между отцом и сыном. Основным средством отражения данных тем является лексика.

Эрнест Хемингуэй использует технику рапидной съёмки. Создаётся впечатление, что эпизоды – это кадры и он фиксирует их довольно быстро. Память же «растягивает полотно воспоминаний» [24, с. 77]. Автор достигает эффекта замедления окружающей действительности. И использует он для этого простую лексику, чередуя кадры (фразы): «At the lake shore there was another rowboat drawn up. The two Indians **stood waiting**» [53, с. 15].

Выделенное словосочетание имеет лексическую особенность. Окончание «ing» представляет не процесс, как принято для данной формы, а состояние, что характерно для этой техники. В пример также можно привести: «Nick and his father got in the stern of the boat **and** the Indians shoved it off and one of them got in to row» [53, с. 15]. В этом предложении фразы (кадры) разбиты союзом «and», который автор использует не случайно, так он как играет роль уточнения, создавая эффект воспоминания.

Военные же термины «lieutenant», «adjutant», «corporal», «battery», «front», «officer» помогают писателю отразить тему войны, создать ее реалистичное описание: «The **whole battery** was drunk going along the road in the dark» [53, с. 13]. Причём автор выделил, что именно вся батарея была пьяна. Тем самым он доносит до нас, что солдаты были опьянены войной. Они устали и чувствовали страх, когда шли на верную смерть.

«The **lieutenant** kept riding his horse out into the fields...» [53, с. 13]. «I'm drunk, I tell you, mon vieux. Oh, I am **so soused**» [53, с. 13]. Выделенные слова показывают, что лейтенант признался в этом, не боясь осуждения, так как он устал, очень устал от бессмысленной войны, множества смертей и всепоглощающего ужаса, ведь в пятидесяти километрах от них был фронт.

«We went along the road all night in the dark and the **adjutant** kept riding up alongside my kitchen» [53, с. 13], «You must put it out. It is dangerous. It will be observed» [53, с. 13]. Здесь можно заметить, что все переживают друг за друга. Это война, и поддержка товарищей по несчастью жизненно необходима для поддержания духа.

Такое обилие военной терминологии можно встретить в интерлюдиях, которые состоят из нескольких предложений, они то и готовят читателя к атмосфере боевых действий: «That was when I was a kitchen **corporal**» [53, с. 13]. «We were fifty kilometers from the **front** but the **adjutant** worried about the fire in my kitchen» [53, с. 13].

Причём в небольшом рассказе можно заметить, что одно и то же слово повторяется два раза в предложении. «One time I was senior **officer** on the pier

and a Turkish **officer** came up to me in a frightful rage because one of our sailors had been most insulting to him» [53, с. 11]. В рассказе «В порту Смирны» автор несколько раз подчёркивает статус своих героев, перенося читателя в то время. Благодаря этому Эрнест Хемингуэй создаёт нужный настрой для произведения.

В некоторых предложениях первой главы сборника «В наше время» можно увидеть повтор слова «drunk». И это не избыточность, так как с этого слова начинается концентрация на состоянии. «The whole battery was drunk **going along the road in the dark**» [53, с. 13]. Выделенная фраза также указывает на состояние тревожности, а не на движение или процесс, несмотря на «ing» окончание. Люди растеряны, так как передвигаются в тёмное время суток, и чувства у них напряжены.

В рассказах также раскрывается тема любви, причём несчастливой, а подавленной и нездоровой, которая была характерна для героев потерянного поколения. Это можно понять благодаря следующим словам: «She was **sorry**, and she knew he would probably **not be able to understand**, but might some day **forgive** her, and be grateful to her, and she expected, absolutely unexpectedly, to be married in the spring. She **loved** him as always, but she realized now **it was only a boy and girl love**» [53, с. 66]. В рассказе «Очень короткая история» прослеживается сложное нравственное состояние героев, которые потеряли смысл в истинной любви.

Своеобразно раскрываются семейные отношения между отцом и сыном в рассказе «Индийский посёлок». Ник проскальзывает в роли ребенка к всемогущему отцу. Например, когда Ник впервые обращается к нему, он называет его «Dad». Это видно в первой же реплике: «Where are we going, **Dad?**» [53, с. 15]. Когда женщина начинает кричать, он начинает использовать термин, подходящий для детей младшего возраста: «Daddy». Причём ребенок добавляет «oh», показывая свой страх: «**Oh, Daddy**, can't you give her something to make her stop screaming?» [53, с. 16].

Здесь хорошо видно, как Эрнест Хемингуэй умело использует лексику, не нагромождая текст лишними словами. При этом отец Ника Адамса отвечает на вопросы сына о рождении, смерти и самоубийстве короткими фразами: «I don't know», «It all depends» [53, с. 19]. Например: «I don't know, Nick. He couldn't stand things, I guess», «No, I think it's pretty easy, Nick. It all depends» [53, с. 19].

Тем не менее, он удовлетворён его ответами, так как Ник жаждет не правды, а безопасности от авторитетной фигуры. Прозрение мальчика о том, что он никогда не умрет, соответствует не испытаниям, которые он только что пережил, а укреплению иерархических отношений: «In the early morning on the lake sitting in the stern of the boat with his father rowing, he felt quite sure that he would never die» [53, с. 19]. Это предложение описывает постепенное восхождение от времени к пространству, к относительному положению сына и отца, и завершается словами «his father rowing». Таким образом, оба сосредоточены на авторитетной фигуре, который, участвуя в этой райской сцене, намекает своему сыну на бессмертие.

Если говорить о произведении, в котором лексика играет важную роль в создании художественных образов, то стоит выделить рассказ «Кошка под дождём». Дело в том, что слова в данном произведении образуют лексико-тематические группы. Например, «rain» имеет своё ассоциативное поле: window, weather, water. Они помогают понять, при каких обстоятельствах происходят события: «The **rain** dripped from the palm trees» [53, с. 91], «The American wife stood at the **window** looking out» [53, с. 91]. Читатель понимает, что идет дождь, который является отражением душевного состояния главной героини, а также, что она стоит у окна и наблюдает за кошкой.

А ключевое слово «hotel» (ассоциативное поле: door, room и так далее), даёт представление о том, где это происходит: «Their **room** was on the second floor facing the sea» [53, с. 91], «There were only two Americans stopping at the hotel» [53, с. 91].

Слова «wife», «cat» и связанные с ними: «tired, disappointed, pretty», «purr, sit, big» определяют главную героиню рассказа, её внешность и характер, а также символ жизни, к которой стремится «американская жена». Это хорошо видно в предложениях: «“You look **pretty** darn nice,” he said» [53, с. 93], «I want to have a kitty to **sit** on my lap and **purr** when I stroke her» [53, с. 93]. Всё это входит в авторскую идею и помогает в понимании содержания художественного произведения.

Эрнест Хемингуэй, помимо терминов и тематической лексики также использует разговорную лексику. Например, во второй части сборника, «kid», «hollered» - это американские коллоквиализмы. Например, «I saw them coming and **hollered** at my old man as he went by, and he was leading by about a length and riding way out, and light as a monkey, and they were racing for the water-jump» [53, с. 127]. «The **kid** came out and had to kill five bulls because you can't have more than three matadors, and **the last bull he** was so tired he couldn't get the sword in» [53, с. 66]. В этом же предложении мы можем увидеть неграмотную формулировку. И это не единственный случай употребления подобной лексики: «He **couldn't hardly** lift his arm» [53, с. 66]. Такие разговорные фразы придают анекдотический характер событиям рассказов, который контрастирует с серьезным настроением и тоном произведения.

Автор также показывает, что героям трудно проявлять чувствительность, потрясение жестокостью военного опыта делает эмоции нереальными. Аффективно звучащий британский диалект – «topping», «frightfully», «extraordinary» – способствует этому эффекту и привлекает внимание к попытке сдерживать свои эмоции. «Oh most rigorously. He felt **topping** about it. Great friends we were» [53, с. 11]. Причём автор строит специально максимально короткие предложения, чтобы усилить этот эффект: «Had to take them away finally. Then there was an old lady, most **extraordinary** case» [53, с. 11]. Аналогичный эффект можно видеть и в последующем предложении: «It was a **frightfully** hot day» [53, с. 37]. Здесь можно заметить,

что автор подчёркивает: день не просто жаркий, а ужасно знойный, душный, как будто неприятный, как и вся обстановка в целом.

Кроме того, путаница местоимений во введении – «he said», «I do not know», «we were», «they were» - создаёт ощущение хаотичности: «...**he said**, how they screamed every night at midnight. **I do not know** why they screamed at that time. **We were** in the harbor and **they were** all on the pier and at midnight they started screaming» [53, с. 11]. Создаётся впечатление, что рассказчик потерян, как и все вокруг него. Люди мечутся, что-то делают, но в итоге получается неразбериха и хаос.

Образы смерти, рождения и войны вызывают чувство первобытного ужаса. Тем не менее, Хемингуэй в противовес добавляет положительную коннотацию: «You remember the harbor. There were **plenty of nice** things floating around in it. That was the only time in my life I got so I dreamed about things» [53, с. 12]. Коннотативное значение складывается из эмоциональных, экспрессивных компонентов [3]. Однако дальше читатель понимает, что говорящий описывает с помощью этих слов своё негативное переживание. Он не может даже чётко сформулировать или выразить его. Греки ломали передние ноги своим мулам, и это было настолько ужасно, что писатель использует слова с положительной коннотацией, чтобы дать понять читателю, что люди сломлены и морально убиты. И даже такие ужасные происшествия кажутся им «весёлыми»: «It was all a **pleasant** business. My word yes a **most pleasant** business» [53, с. 12]. Тем самым Хемингуэй умело показывает глубокую психологическую травму искалеченных войной солдат.

При чтении и анализе работ Хемингуэя стоит отметить, как автор создает противостояние. Например, Life/Death, Good/Evil, Woman/Man и так далее. В рассказе «Кошка под дождём» автор противопоставляет мужа и жену. Они слишком разные и одновременно похожи тем, что являются представителями потерянного поколения. Тем не менее, муж не хочет слушать жену, затыкая её: «Oh, **shut up** and get something to read...» [53, с. 94]. А девушка отчаянно пытается выбраться из этой тоски и

однообразности: «**Anyway**, I want a cat...» [53, с. 94], «I want a cat. I want a cat **now**. If I can't have long hair or any fun, I can have a cat» [53, с. 94]. Кошка – это символ спасения для неё, она пытается с помощью этого существа сбежать из этой скучной жизни.

Бинарные пары часто используются в качестве вспомогательных культурных тропов или стереотипов. Из этого можно понять, что в рассказах предполагается противопоставление. Если представлен храбрый персонаж, то также есть список качеств этого героя, которые предполагаются, даже если они не указаны. Также присутствуют характеристики, которых, как думает читатель, нет у этого персонажа. Например, если главный герой рассказа солдат, то может присутствовать бинарность: предполагается, что солдаты являются храбрыми людьми. Однако Эрнест Хемингуэй может включить в произведение солдата, который демонстрирует трусость. Писатель противоречит ожиданиям читателя и создает новый способ видения героя. Или, если солдат демонстрирует как храбрость, так и трусость, тогда становится понятно, что человеческая натура многогранна.

Например, в рассказе «Дома»: «Krebs acquired the nausea in regard to experience that is the result of untruth or exaggeration, and when he occasionally met another man who had really been a soldier and they talked a few minutes in the dressing room at a dance he fell into the easy pose of the old soldier among other soldiers: that he had been badly, sickeningly frightened all the time. **In this way he lost everything**» [53, с. 70]. Кребс был солдатом, который врал и ненавидел себя за это. В данном рассказе хорошо прослеживается противоречие в главном герое. Он воевал, видел много зла и несчастий. Тем не менее, он приукрашивал свои истории и страдал из-за этого. Таким образом, он потерял себя, у него не было ни планов, ни целей, буквально ничего. Именно поэтому Эрнест Хемингуэй добавил в конце «In this way he lost everything» [53, с. 70].

Лексические эффекты поддерживаются звуковыми образами слов. Такие слова как «drunk», «dark», «dangerous», которые начинаются на

жёсткий звук *-d*, создают атмосферу тревожности и обозначают дурные предчувствия, например: «Everybody was **drunk**. The whole battery was **drunk** going along the road in the **dark**» [53, с. 13]. «It is **dangerous**» [53, с. 13].

Однако смятение и ужас компенсируются предложениями с мягкими звуками *-f*: «fifty», «fire», «funny», например: «We were **fifty** kilometers **from** the **front** but the adjutant worried about the **fire** in my kitchen. It was **funny** going along that road» [53, с. 13].

Чувство потерянности главного героя и бесцельность его жизни достигается Эрнестом Хемингуэем с помощью звука *-l*: «During this time, it was late summer, he was sleeping late in bed, getting up to walk down town to the library to get a book, eating lunch at home, reading on the front porch until he became bored and then walking down through the town to spend the hottest hours of the day in the cool dark of the pool room. He loved to play pool» [53, с. 70]. Эффект ничтожности, отчуждения, страха перед будущим подчёркивают такие слова: late, sleeping, а также их словосочетание «sleeping late». Создаётся впечатление, что Кребс «проспал» отрезок своей жизни. И за это время многое поменялось.

В этом произведении (рассказ «Дома») Эрнест Хемингуэй очень точно передаёт с помощью лексики образ и чувства потерянного поколения. Например: complicated world, too complicated, consequences, to pose. Всё это описывает Кребса как несчастного человека, например: «But they lived in such a **complicated world** of already defined alliances and shifting feuds that **Krebs did not feel the energy or the courage to break into it**» [53, с. 71]. В этом предложении чётко видно, что автор сам пишет о том, что у главного героя нет ни энергии, ни смелости, чтобы ворваться в новый и сложный мир. И далее: «He did not want **any consequences**. He did not want **any consequences ever again**» [53, с. 71]. Кребс больше не хотел себя «связывать», он не хотел никаких последствий, так как выгорел изнутри. Автор пишет, что именно война научила Кребса врать и считать это нормальным: «The army had taught him that. It was all right **to pose**» [53, с. 71]. Эрнест Хемингуэй показывает

ужасные последствия войны, которые отпечатались на главном герое, который не способен нормально жить. Ему приходится просто существовать.

Стоит также отметить, что в рассказе «Дома» прослеживается мотив Евангелие от Луки (Глава 15, стихи 11-32). Дело в том, что Кребс представляет собой образ блудного сына. Однако в данном рассказе интерпретация данного мотива весьма неожиданна. Можно даже предположить, что автор противопоставил главного героя рассказа и Евангелие от Луки (Глава 15, стихи 11-32).

В Евангелие было два сына: младший пошёл в дальнюю сторону и растратил все деньги, живя при этом распутно. Далее ему пришлось самому пасти свиней и даже питаться рожками, которые они едят. И тогда решил он вернуться к отцу. И молвил: «...отче! я согрешил против неба и пред тобою и уже недостойн называться сыном твоим» [7]. Отец же смог его простить. Старший же сын, узнав это, рассердился. На что отче ответил ему: «сын мой! ты всегда со мною, и всё мое твое, а о том надобно было радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся» [7].

В рассказе «Дома» Кребс возвращается домой с фронта. Он хочет всё рассказать своим родителям, друзьям, местным жителям, но его никто не слушает. Он противопоставлен всему обществу, поэтому Кребс погрузился в книги и бильярд. Семье стало с ним некомфортно. В Евангелии показано, что блудного сына готовы простить и принять, ведь Библия содержит надежду и милосердие. У Эрнеста Хемингуэя же присутствует пессимистичное начало, так как главного героя так и не поняли. И снова автор показывает, что его сборник пропитан несчастьем и горем, которое несёт за собой война.

Эрнест Хемингуэй также использовал аллитерацию и онomatopoeю: «they all stepped back on the scaffolding back of the drop,... built of oak and steel and swung..., Sam Cardinella was left sitting there strapped tight... The priest skipped back onto the scaffolding just before the drop fell» [53, с. 143]. Таким образом, он подчёркивает драматизм ситуации, а с помощью повторения звука –s добивается особого звучания, задавая ритм повествованию.

Опыт, описанный в первой части сборника – это путешествие к смерти, движение, которое поддерживается на протяжении всего цикла «В наше время». Этот раздел предвосхищает последующие с помощью сопоставления. И хотя он лишь тонко намекает на разочарование в идее войны, остальные же полностью выражают опустошённость и потерю веры в любовь и религию. Раскрывается образ потерянного поколения.

Лексика в рассказах Эрнеста Хемингуэя вовлекается в состав выразительных средств. Прежде всего, следует отметить иронию: «We were going to the **Champagne**» [53, с. 13]. Автор как будто играет со словом champagne. Это было не обозначение алкогольного напитка, а лобовая атака на сложную немецкую оборону. 25 сентября 1915 года французы атаковали и сражались до Рождества. Немцы сильно пострадали. И очевидно шампанское означает массовый расстрел. Этот пример хорошо раскрывает осознанность Хемингуэя в использовании такого стилистического приёма как ирония.

Помимо этого, в тексте можно встретить оксюморон «**You're damn right** nobody did. Nobody asked you to stay either» [53, с. 59]. Такое противоречие между словами создаёт впечатление остроумной иронии героев. Причём это встречается не только в рассказе «Чемпион», но и в «Трёхдневной непогоде». Сопоставляются понятия с разными значениями, сочетаются противоположные качества: «You came out of it **damned well**» [53, с. 47]. Лексические стилистические приёмы не так широко распространены в первом сборнике Эрнеста Хемингуэя, однако при внимательном изучении произведений становится ясно, что они присутствуют в новеллистическом цикле.

Во фразе «Give peace **in our time**, o Lord!» обнаруживается название сборника «В наше время». Это аллюзия на библейскую тематику, она взята из «Книги Общественного Богослужения». И здесь опять можно проследить иронию автора, так как рассказы описывают насилие, смерть и войну.

Эрнест Хемингуэй также использовал аллюзию на греческую мифологию. В «Индийском посёлке» озеро становится вестником смерти, это

как бы опережает развитие сюжета, то есть оно определяет переход из одного мира в другой, что характерно для древнегреческой мифологии: «At the **lake** shore there was another **rowboat** drawn up. **The two** Indians stood waiting» [53, с. 15]. Индейцы в данном рассказе подобны Харону: «The Indians rowed with quick choppy strokes» [53, с. 15], ощущение загробного мира усиливается благодаря словам-маркерам «mist», «dark», например: «Nick heard the oarlocks of the other boat quite a way ahead of them in the **mist**» [53, с. 15]. «The Indian who was rowing them was working very hard, but **the other boat moved further ahead in the mist all the time**» [53, с. 15]. Создаётся впечатление, что герои действительно сейчас погрузятся в вечное забвение и не смогут выбраться из объятий смерти. А в темноте некоторые из мужчин прятались от неизбежности. Они чувствовали смерть. Она была на пороге: «**Uncle George** was smoking a cigar **in the dark**» [53, с. 15]. «**The men** had moved off up the road to sit **in the dark** and smoke out of range of the noise she made» [53, с. 16].

Писатель также прибегал к такому выразительному средству как метафора. Он использовал традиционные, то есть знакомые читателю метафоры: «Your father doesn't care what you start in at. **All work is honorable** as he says. But you've got to make a start at something» [53, с. 75]. Они часто переплетены с другими стилистическими приёмами, приобретая развёрнутый характер: «He wanted to keep himself pure so that he could bring to his wife the same **purity of mind and body** that he expected of her. He called it to himself **living straight**» [53, с. 85], здесь автор намекает на сохранение нравственности, праведности и честности. Эрнест Хемингуэй также использует развёрнутые метафоры в сочетании с метонимическими переносами, которые переплетались в эпитеты: «Then it was sweet fern, growing ankle high, to walk through, and clumps of jack pines; a long undulating country with frequent rises and descents, sandy underfoot and the country alive again» [53, с. 136]. Благодаря метафорам автор усиливал эмоциональный фон, придавал особую значимость диалогам, устанавливал связь с читателем.

А в «Кошке под дождём» Эрнест Хемингуэй использовал текстовую метафору, показывая изолированность молодой супружеской пары. Например, это хорошо видно при описании погоды, так как используются слова: empty, dark, raining. Дождь, хмурость вносят в повествование чувство безысходности и монотонности. Пустая площадь усиливает холодное одиночество: «A man in a rubber cape was crossing the **empty square** to the café» [53, с. 92]. Усиливается дождь, а вместе с ним нарастает депрессия: «It was **raining harder**» [51, с. 92]. Сгущаются сумерки, и меняется и настроение: «It was getting dark» [53, с. 93]. Таким образом, метафора изолированности перетекает в одиночество. И это хорошо видно, когда девушка пытается «достучаться» до мужа, что ей плохо, тяжело, грустно. Но говорит она это не прямо, а используя свои желания, например, изменить причёску, завести кошку, обустроить свой дом: «Don't you think it would be a good idea if I let my hair grow out?» [53, с. 93], «I want to pull my hair back tight and smooth and make a big knot at the back that I can feel» [53, с. 93], «And I want to eat at a table with my own silver and I want candles. And I want it to be spring and I want to brush my hair out in front of a mirror and I want a kitty and I want some new clothes» [53, с. 93].

Анализируя произведения из цикла «В наше время» становится ясно, что в нём присутствуют в основном оригинальные метафоры, которые создал сам Эрнест Хемингуэй. Например, в рассказе «Кросс по снегу»: «Two Swiss sat over their pipes and two decies of **cloudy new wine** next to the stove» [53, с. 109]. Слово «cloudy» мастерски использовано автором в качестве описания вина. Если переводить дословно, то получится, что оно «облачное». На самом деле оно мутное, а это происходит из-за содержания в нём сусла, специального винного камня и остатков дрожжей. Таким образом, Эрнест Хемингуэй сократил описание вина, опуская подробности и используя метафору, что ещё раз доказывает, что он избирательно использовал лексику для создания индивидуально-авторского стиля.

В этом же произведении («Кросс по снегу») можно увидеть своеобразную метафору: «He held to his left and at the end, as he rushed toward the fence, keeping his knees locked tight together and turning his body like tightening a screw brought his skis sharply around to the right **in a smother of snow** and slowed into a loss of speed parallel to the hillside and the wire fence» [53, с. 108]. Здесь речь идёт о снеге, о вихре, в который попал герой рассказа. И снова автор с помощью метафоры сократил своё повествование, при этом смысл не был утрачен.

Эрнест Хемингуэй использовал гиперболу. Она встречается в интерлюдии перед рассказом «Доктор и его жена». «No end and no beginning» [53, с. 21]. Здесь речь идёт о долгой и тяжёлой дороге. Промокшие старики и женщины шли и подгоняли скот. Данная гипербола отражает безысходность ситуации, так как не видно ни начала, ни конца этого невыносимого «путешествия».

Гипербола также встречается в рассказе «Мой старик»: «If you're up in the stand with a pair of glasses all you see is them plunging off and then that bell goes off and it seems like it **rings for a thousand years** and then they come sweeping round the turn. There wasn't ever anything like it for me» [53, с. 117]. Автор использует её, чтобы «растянуть» время, показать с помощью гиперболы, что звонок раздаётся уже тысячу лет. Стоит отметить, что автор неслучайно выбрал это словосочетание, избегая длинных описаний для ситуации в рассказе.

Теория айсберга активно применялась им на протяжении всей творческой карьеры, поэтому писатель особое внимание уделял подтексту. Не только значимые лексические единицы, но и функциональные слова могли стать важными элементами повествования. Примером этого является использование автором артиклей. В сборнике «В наше время» это можно проследить уже с названий некоторых рассказов: «**The** Doctor and the Doctor's Wife», «**The** End of Something», «**The** Three-Day Blow», «**The** Battler», «**The** Revolutionist». Их объединяет определенный артикль the. Как известно,

артикуль *the* появляется для определения уже известного или ранее упоминавшегося объекта. Начиная повествование таким образом, он создаёт эффект возобновления или продолжения. Например, так начинается рассказ «В порту Смирны»: «**The** strange thing was, he said, how they screamed every night at midnight» [53, с. 11], а также в «Трёхдневной непогоде»: «**The** rain stopped as Nick turned into the road that went up through the orchard. **The** fruit had been picked and the fall wind blew through the bare trees» [53, с. 39].

Писатель использует определённый артикль даже в начальных абзацах. Например, в «Индийском посёлке»: «At **the** lake shore there was another rowboat drawn up» [53, с. 15], а также в «Что-то кончилось»: «In **the** old days Hortons Bay was a lumbering town» [53, с. 31]. Такое введение людей, фактов и событий в рассказ создает впечатление, что читатель является свидетелем продолжающейся истории, начало которой отображается как нечто уже известное. Таким образом, автор ставит читателя прямо в эпицентр происходящего.

В «Кошке под дождём» обилие определённого артикля *the* также выполняет функцию реализации теории айсберга: «the rain», «the cat», «the American wife» - то есть предполагается наличие общеизвестного контекста. Например: «**The rain** dripped from the palm trees» [53, с. 91]. «**The American** wife stood at the window looking out» [53, с. 91]. «**The cat** was trying to make herself so compact that she would not be dripped on» [53, с. 91]. Читатель начинает, как будто сам чувствовать падающие с пальм капли дождя. И вот он уже примерно понимает, кто такая эта «американская жена», которая смотрит в окно и видит ту самую кошку. При этом создаётся некая безликость и обобщённость. Это означает, что в истории подобное не уникально и типично. Благодаря этому можно понять, что автор стремится к типизации героев.

Суммируя вышесказанное, можно отметить, что индивидуально-авторский стиль Эрнеста Хемингуэя заключается в мастерском использовании лексических характеристик для создания подтекста и

настроения произведения. Его проза интертекстуальна, то есть содержит в себе аллюзии, которые расширяют смысл сборника «В наше время». Для точности выражения своих мыслей, которые должен уловить читатель, писатель использует артефакты. Рассказы Эрнеста Хемингуэя имеют двухплановую структуру – это текст и подтекст. Тем самым, раскрывается принцип айсберга.

Стоит отметить, что его лексика «телеграфна». Он опускает несущественные слова. Это избирательное игнорирование слов подобно тому, что происходит при составлении сообщения, которое посылается телеграфом. Для этого он использует, например, военную терминологию, диалекты, коллоквиализмы, разговорную лексику, неграмотные формулировки. Хемингуэй также включает в повествование повторение звуков, чтобы передать атмосферу произведения, не используя огромное количество слов. Именно в этом и раскрывается идиостиль писателя. В системности и неслучайности.

Своеобразие стиля Эрнеста Хемингуэя включает в себя использование оксюморона, гиперболы, различных метафор, которые раскрывают его художественную и творческую манеру. Приёмы, которые выбирает автор, мотивированны контекстом того или иного произведения.

Художественная манера писателя часто характеризуется как «выдержанная», «маскулинная», «бесстрастная» и даже «холодная». Однако его неповторимый стиль написания текстов содержит в себе не малое количество стилистических приёмов, которые мастерски подобраны в каждом произведении.

И как было сказано выше, метафорические выражения Эрнеста Хемингуэя усиливают эмоциональный фон произведений, добавляется особая значимость для диалогов героев рассказов, устанавливается отличительная степень взаимодействия между персонажами, а также между автором и читателем.

Благодаря этому автор общается со своей аудиторией. Ещё один важный момент в «общении» между читателем и автором – это своеобразие синтаксиса в произведении, поэтому также важно проанализировать его характеристики.

2.2 Авторское своеобразие синтаксиса в рассказах

Помимо лексических средств писатель использует и возможности синтаксиса для создания индивидуально-авторского повествования.

Эрнест Хемингуэй – великий писатель, который не только получил Нобелевскую премию, но и вдохновил многих авторов, пришедших после него, использовать минималистичные формы выражения. Используя принцип айсберга (простой текст с глубоким смыслом), манипулируя синтаксисом и встраивая в свои произведения реальный жизненный опыт, он создал рассказы, которые остаются актуальными в наши дни.

Почти все рассказы в сборнике «В наше время» основаны на этом, однако в произведении «Индийский посёлок» это видно особенно точно: «Ought to have a look at the proud father. They're usually the worst sufferers in these little affairs» [53, с. 18]. Эта цитата иллюстрирует использование принципа айсберга, потому что, если читатель пропустит эту незначительную деталь, он пропустит весь сюжет истории. И скорее «гордость» отца очень печальна, так как его сын увидел не только то, как они спасли рожавшую третьи сутки женщину, но и самоубийство другого человека.

Чтобы сделать свое повествование лаконичным и немногословным, Эрнест Хемингуэй начинает с середины, то есть так, как будто что-то уже было известно об описываемых событиях. В «Индийском посёлке» самая первая строка это и демонстрирует: «At the lake shore there was an **other**

rowboat drawn up» [53, с. 15]. Другая лодка могла появиться только в том случае, если была упомянута та, которая была до неё.

То же самое касается определенного артикля в начале второго предложения: «**The two Indians** stood waiting» [53, с. 15]. Он мог появиться в этом положении также только в том случае, если бы два индейца хотя бы раз упоминались ранее. Эта прямая ссылка в тексте отсутствует, но читатель принимает её во внимание, поскольку предыдущий опыт научил его простому правилу: если предметная группа снабжена определенным артиклем, это не первый раз, когда она упоминается в повествовании.

Таким образом, этот небольшой абзац, состоящий из двух простых предложений, содержит много полезной для дальнейшего прочтения информации.

В сборнике «В наше время» манипуляции с синтаксисом принимают самые разные формы. Эрнест Хемингуэй использует короткие, лаконичные предложения, чтобы выразить свою мысль. В рассказах автор часто прибегает к различным видам повторов. Это одно из текстообразующих средств художественной литературы [14].

Сборник открывается двухстраничным рассказом «В порту Смирны». История рассказана от лица офицера, служащего на борту «Симпсона». Это американский катер, присутствовавший при эвакуации греческих войск из Смирны после их поражения турецкой армией в 1922 году. В кратком двухстраничном рассказе Эрнест Хемингуэй запечатлевает ужасы войны, но при этом передает мелкие детали и отношения тех, кто был свидетелем трагедий в турецком порту. И сразу можно заметить средство выразительности: «The worst, he said, were **the women** with **dead babies**. You couldn't get **the women** to give up their **dead babies**» [53, с. 11]. Мы видим повторение смежных отрезков речи для того, чтобы усилить эмоциональную окраску, ведь речь идёт о мёртвых младенцах. Это эпитифора.

Далее в рассказе «Кошка под дождём» в описании отеля Эрнест Хемингуэй также использует повтор: «They did not know any of the people

they passed on the stairs on their way to and from **their room**. **Their room** was on the second floor facing the sea» [53, с. 91]. Такой стык слов называется подхватом. Он служит для эмфатического выделения важнейшей части высказывания. Добавляется ритмико-интонационная функция. Писатель хотел показать монотонность в жизни супружеской пары.

Чтобы усилить этот эффект Эрнест Хемингуэй использует повтор подлежащего и сказуемого, например: «The wife **liked** him. **She liked** the deadly serious way he received any complaints. **She liked** his dignity. **She liked** the way he wanted to serve her. **She liked** the way he felt about being a hotel-keeper. **She liked** his old, heavy face and big hands» [53, с. 92]. Это можно назвать анафорой, её автор использует, чтобы добавить акцентологическую функцию и показать, что мир героев действительно как будто однообразен.

Анафорические повторы также можно встретить в следующем предложении: «And **I want** to eat at a table with my own silver and **I want candles**. And **I want** it to be spring and **I want** to brush my hair out in front of a mirror and **I want** a kitty and **I want** some new clothes» [53, с. 94]. В произведении «Кошка под дождем» также можно увидеть эмфазы, сослагательное и условные наклонения: «Don't you think it would be a good idea if I let my hair grow out?» [53, с. 93]. Благодаря этому создаётся напряжённость повествования.

Также встречается в данном рассказе семантический повтор слов, а именно: hotel, bed, room. Всё это подчёркивает душевное одиночество, монотонность жизни и даже разочарование, например: «There were only two Americans stopping at the **hotel**» [53, с. 91], «She liked the way he felt about being a **hotel**-keeper» [53, с. 92]. Анализируя текст, создаётся впечатление, что жизнь молодой супружеской пары ограничена их номером в отеле: «They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from **their room**. **Their room** was on the second floor facing the sea» [53, с. 91]. Кровать же, на которой всё это время сидел муж, символизирует его нежелание что-то менять в их жизни, он продолжает оставаться на месте и во время того, как

его жена говорила о том, что хочет кошку и свой дом: «...her husband offered from the **bed**» [53, с. 91], «The husband went on reading, lying propped up with the two pillows at the foot of the bed» [53, с. 91].

В тексте разбросаны и косвенные детали, которые навивают грусть, это пустая площадь: «A man in a rubber cape was crossing the empty square to the café» [53, с. 92]. В кафе тоже никого не было, кроме работников: «Across the square in the doorway of the café a waiter stood looking out at the empty square» [53, с. 91]. Даже погода было плохой, шёл дождь, котрый не собирался заканчиваться: «It was raining harder» [53, с. 92].

В «Кошке под дождём» Эрнест Хемингуэй использовал анадиплозис (повтор последнего словосочетания в начале следующей фразы). «They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from **their room. Their room** was on the second floor facing the sea» [53, с. 91]. Это показывает, что мир мужа с женой вращается вокруг их комнаты. И хоть они путешествуют, создаётся впечатление, что им не интересен окружающий мир.

Чтобы задать настроение произведению автор также использовал анадиплозис: «It was **raining**. The **rain** dripped from the palm trees» [53, с. 91]. Это придаёт тоскливость, слезливост повествованию.

Не менее важен пример из рассказа «Очень короткая история», который также раскрывает тему монотонности жизни: «They were all about the hospital, **and how** much she loved him **and how** it was impossible to get along without him **and how** terrible it was missing him at night» [53, с. 65]. Это параллельные конструкции, которые также призваны показать цикличность и одноцветность жизни.

В этом же предложении можно встретить полисиндетон (многосоюзиe): «They were all about the hospital, **and** how much she loved him **and** how it was impossible to get along without him **and** how terrible it was missing him at night» [53, с. 65].

Эрнест Хемингуэй также использовал саспенс. Например, «**They** shot the six cabinet ministers at half-past six in the morning...» [53, с. 51], «**They** whack-whacked the white horse on the legs...» [53, с. 89]. Писатель не дал ответа на вопросы: «Кто такие они?», «Где конкретно произошло это событие и так далее. Скрывая эту информацию, Хемингуэй даёт понять читателю, что это не так важно, ведь это может произойти где угодно. Тут мы видим расширение пространства.

Эрнест Хемингуэй прямо не обозначил время действия в рассказах. Например, в «Революционере» указан 1919 год, а далее буквально ни в одном произведении нет прямых указаний на то, когда происходит действие в рассказе: «**In 1919** he was travelling on the railroads in Italy» [53, с. 81]. Однако в «Кошке под дождём» есть строчка: «Italians came from a long way off to look up at the **war monument**» [53, с. 91]. Благодаря этому читатель понимает, что действие в рассказе происходит после войны. Атмосфера в последних девяти рассказах характерна в целом для послевоенного мира. Благодаря таким уточнениям малометражный текст несёт тройную смысловую нагрузку.

Также в рассказе «Индийский посёлок» Возраст Ника никогда не упоминается. Мы можем догадаться об этом по косвенным намекам: «Nick lay back with his father's arm around him» [53, с. 15]. Однако это еще не достаточное указание на возраст сына, потому что этот жест может означать товарищество, близость и так далее. Но уже в следующем предложении дается объяснение: «It was cold on the water» [53, с. 15]. Становится понятно, что отец защищал своего маленького сына от холода.

В середине третьего абзаца «Индийского посёлка» есть важный атрибут, который редко встречается в ранней прозе Эрнеста Хемингуэя. Не часто писатель прибегал к Past Continuous, предпочитая использовать Past Indefinite даже в тех случаях, когда учебники грамматики строго требуют обратного. Но если он и использовал время, то полностью отражал его грамматическое значение - длительного действия в процессе: «The Indian who was rowing them was working very hard...» [53, с. 15], при этом подчеркивая

факт неустанных усилий индейца. Это также создаёт атмосферу напряженности и спешки, на которую намекают несколько деталей: «started off in the dark», «quick strokes».

Пятый абзац состоит из четырёх простых предложений, каждое из которых представляет собой последовательный шаг в серии действий: «Across the bay they found the other boat beached. Uncle George was smoking a cigar in the dark. The young Indian pulled the boat way up on the beach. Uncle George gave both the Indians cigars» [53, с. 15]. Каждое предложение выражает одно действие человека.

Слово «beached», заканчивает первое предложение. И всякий раз, когда у Эрнеста Хемингуэя есть альтернатива между фразой «on the beach» и глагольной формой, он отдает явное предпочтение последней, снова используя значение действия. Слово «beached» определенно является результатом процесса и подразумевает определенные усилия для его достижения, в то время как фраза «on the beach» просто указывает на место без скрытого намека на предшествующую ей работу. Появление такого словосочетания в третьем предложении объясняется тем фактом, что здесь действие выражается сказуемым, в то время как в первом случае сказуемое уже было связано с другим процессом, а синтаксическая схема, выбранная автором для этого абзаца, не допускала двух глаголов: «Across the bay they found the other boat **beached**. Uncle George was smoking a cigar in the dark. The young Indian pulled the boat way up **on the beach**. Uncle George gave both the Indians cigars» [53, с. 15].

Когда указание на продолжительность действия становится столь же важным, как уточнение самого факта действия, Эрнест Хемингуэй, стремясь разрушить синтаксическую структуру абзаца, прибегает к причастным конструкциям: «came out barking», «stood holding», «walked following». Это хорошо видно в предложениях: «They came around a bend and a dog **came out barking**» [53, с. 16], «An old woman **stood** in the doorway **holding** a lamp» [53,

c. 16], «They **walked up** from the beach through a meadow that was soaking wet with dew, **following** the young Indian who carried a lantern» [53, с. 15].

Несмотря на то, что автор использовал многосоюзие, в повествовании практически нет междометий, повелительных или восклицательных предложений. У автора точное и конкретное изображение действительности. Ему не характерна эмоциональность. Эрнест Хемингуэй изображает окружающий мир информативно, используя «телеграфный» стиль. «He felt sick about saying good-bye like that» [53, с. 66], «They felt as though they were married, but they wanted everyone to know about it, and to make it so they could not lose it» [53, с. 65].

В «Очень короткой истории» читатель должен сам заполнять смысловые лакуны. Яркий пример – это каламбур «енема – енему», который показывает, как сблизились герои. «When they operated on him she prepared him for the operating table; and they had a joke about friend or **enema**» [53, с. 65].

Эрнест Хемингуэй делает всё, чтобы по возможности избегать употребления прилагательных. Однако рассказ «На Биг-Ривер» служит исключением. Писатель предпочитает предоставлять читателю качественные прилагательные, которые передают широкий спектр чувств, не показывая конкретного глубокого качества существительного: «burnt, burned-over, log-driven, satisfactory». Например, в рассказе «На Биг-Ривер I» «The train went on up the track out of sight, around one of the hills of **burnt** timber» [53, с. 133]. «There was no town, nothing but the rails and the **burned-over** country» [53, с. 133]. «... its surface pushing and swelling smooth against the resistance of the **log-driven** piles of the bridge» [53, с. 133]. «They were very **satisfactory**» [53, с. 134].

Эрнест Хемингуэй опускает описание всех существительных, впервые представленных в его последовательности, и заменяет описание определенным артиклем. Когда читатель заполняет недостающую информацию, он или она должны чувствовать причастность. Его уникальный способ выбора прилагательных также относится к одной из многих

характеристик техники айсберга. Прилагательные, которые он использует, просты и понятны.

У автора также присутствует обилие предлогов и наречий, указывающих точное направление действия: «walked up from the beach through a meadow», «ran back into the hills». Часто они составляют значительную часть абзаца. Это хорошо прослеживается в предложениях: «**They walked up from the beach through a meadow** that was soaking wet with dew, following the young Indian who carried a lantern» [53, с. 15], «Then they went into the woods and followed a trail that led to the logging road that **ran back into the hills**» [53, с. 15].

Еще одна особенность разговорного стиля, которую предпочитает Эрнест Хемингуэй, представлена несколько свободным порядком слов, когда предложение начинается с второстепенного члена, который, таким образом, продлевает его инверсию в группу подлежащего-сказуемого: «Inside on a wooden bunk lay **a young Indian woman**» [53, с. 15], «Her head was turned to one side. In the upper bunk **was her husband**» [53, с. 15].

Используя активные глаголы, а не статистические, или обильное использование герундия и причастий настоящего времени Эрнест Хемингуэй подчёркивает динамику и иллюзию движения. Именно по этой причине он превращает глаголы в герундии. Например, «There was a great shouting going on in the grandstand overhead» [53, с. 131].

Несмотря на потерянность главных героев в этом сложном мире Эрнест Хемингуэй акцентирует внимание читателей на веру в светлое будущее. Этого он добивается с помощью сложных предложений с придаточным оборотом. Например, в рассказе «Индейский посёлок» можно узнать о детстве Ника Адамса. Мальчик полон надежды, что всё будет хорошо и его ожидает счастливая судьба: «In the early morning on the lake sitting in the stern of the boat with his father rowing, **he felt quite sure that he would never die**» [53, с. 19]. Это сложноподчинённое предложение, где главная его часть стоит в конце, чтобы обратить внимание на тот факт, что необходимо жить здесь и

сейчас, а также радоваться каждому моменту, как это делает Ник сидя ранним утром на корме лодки с отцом.

Эрнест Хемингуэй также уже в конце сборника в рассказе «На Биг-Ривер II» пишет о том, что Ник Адамс продолжает верить в светлое будущее, но уже в послевоенное время. Происходит трансформация героя – нравственное перерождение. «He **did not want to rush his sensations** any» [53, с. 151]. «It went away slowly, the feeling of disappointment **that** came sharply after the thrill **that** made his shoulders ache. **It was all right now**» [53, с. 151].

Во многих случаях в рассказе «На Биг-Ривер» Эрнест Хемингуэй использует исключительно длинные предложения. Он их нагромождает, создавая согласованные предложения с помощью союзов, запятых, а иногда и вообще не использует знаки препинания. «As the shadow of the kingfisher moved up the stream a big trout shot up stream in a long angle, only his shadow marking the angle, then lost his shadow as he came through the surface of the water, caught the sun, and then, as he went back into the stream under the surface, his shadow seemed to float down the stream with the current, unresisting, to his post under the bridge where he tightened facing upstream» [53, с. 134].

Запятые используются для передачи непосредственности и обострения чувств, хотя автору приходится нарушать правила грамматики, создавая повторяющееся предложение. Одной из наиболее характерных грамматических особенностей идиостиля писателя является структура предложения. Предложения обычно простые, декларативные: «it was a frightfully hot day» [53, с. 37]. В некоторых же случаях Эрнест Хемингуэй использует сложные предложения с двумя независимыми предложениями, связанными союзом: «They rushed in, **and** the officers came out alone **and** worked on it» [53, с. 37].

Структура абзаца основана на простой последовательности, определяемой внутренней логикой действия или ситуации. Предложения линейны; одна фраза добавляется к другой, образуя синтаксическую корреляцию: «Everybody was drunk. The whole battery was drunk going along

the road in the dark. We were going to the Champagne. The lieutenant kept riding his horse out into the fields and saying to him, «I'm drunk, I tell you, mon vieux. Oh, I am so soused» [53, с. 13].

В рассказе «Дома» не менее важным для стиля произведения является структура предложений и абзацев. В то время как длинные, сложные предложения часто создают ощущение глубокой созерцательной мысли или подробного описания, более короткие и простые оставляют много места для воображения. Например, сложное предложение с двумя подлежащими и двумя глаголами: «There is a picture which shows him among his fraternity brothers, all of them wearing exactly the same height and style collar» [53, с. 69].

Почти каждый абзац рассказа «Дома» начинается со слова «Krebs» или «he». Это сильно влияет на подсознание читателя, поскольку фокус истории никогда не смещается с ее рассказчика. Начиная каждый абзац таким образом, Эрнест Хемингуэй удерживает внимание читателей и ориентирует его на жизнь и чувства героя.

Благодаря этому, можно понять, что рассказ «Дома» - это тщательно продуманная история. Писатель подбирает слова и следит за тем, чтобы каждое предложение удерживало внимание того, кто читает рассказ. Используя различные приемы письма, которые поддерживают общую тему потерянного поколения, Эрнест Хемингуэй отличает себя от других коллег. Он способен заинтересовать читателя, не загоняя читателя в тупик сложной структурой предложений и утомительным описанием.

Грамматическое значение Past Continuous Tense у Эрнеста Хемингуэя используется для подчеркивания непрерывности процесса без каких-либо дополнительных лексических единиц, что даёт новую информацию и становится одним из источников лаконичности, которая характерна для идиостиля писателя. Это хорошо видно в рассказе «Индийский посёлок». Читатель получает дополнительные характеристики доктора и дяди Джорджа: хотя операция закончена и нужна медсестра, отец Ника все еще чувствует ответственность за своего пациента; отсюда всеобъемлющее

словосочетание: «we need». «I'll be back in the morning» [53, с. 18], «The nurse should be here from St. Ignace by noon and she'll bring everything **we need**» [53, с. 18].

Дядя Джордж же обеспокоен только своей укушенной рукой, и писатель снова упоминает этот факт: «Uncle George **was standing** against the wall, **looking at his arm**» [53, с. 18]. Он настолько поглощен своей персоной, что не может оценить медицинский подвиг, свидетелем которого он был, и иронизирует по поводу естественного ликования своего шурина: разговорное и снисходительное «all right» предостерегает читателя от придания чрезмерного значения «a great man», а «great» приобретает контекстуальное значение, которое является, если и не полностью противоположным его логическому смыслу, то, по крайней мере, сильно отличающимся от него: «Oh, you're a great man, all right» [53, с. 18].

Формальная структура диалога типична для Эрнеста Хемингуэя. Автор тонко отражает нормы разговорной речи во всех ее особенностях – синтаксисе (использование коротких предложений, вопросно– ответный шаблон), лексике (использование наборов выражений, слов широкой семантики, частых повторов), грамматике (использование сокращенных глагольных форм, предпочтение простым временам). Они позволяют ему создавать эффект естественности разговора и подлинности его персонажей, реальности их жизни, надежд и стремлений:

- « – Do ladies always have such a hard time having babies?
- No, that was very, very exceptional.
- Why did he kill himself, Daddy?
- I don't know, Nick. He couldn't stand things, I guess.
- Do many men kill themselves, Daddy?
- Not very many, Nick.
- Do many women?
- Hardly ever.
- Don't they ever?

- Oh, yes. They do sometimes.
- Daddy?
- Yes.
- Where did Uncle George go?
- He'll turn up all right.
- Is dying hard, Daddy?
- No, I think it's pretty easy, Nick. It all depends» [53, с. 19].

Интерлюдии играют очень важную роль в композиции произведения. Они написаны в «телеграфном» стиле и напоминают бесстрастные протоколы. Интерлюдии служат напоминанием о военной тематике, отображая ужас и насилие. А сами рассказы прямо не наделены военным контекстом. Новеллы, которые повествуют о конкретных эпизодах, благодаря интерлюдиям включались в общий контекст. В итоге произведение «В наше время» предстаёт перед читателями не просто как сборник новелл, а как новеллистический цикл.

Резюмируя основные черты стиля Эрнеста Хемингуэя, которые явно выделяются в его рассказах, стоит упомянуть несколько основных особенностей, и в первую очередь, своеобразную композицию и необычную связность между частями рассказов. Грамматические особенности включают преимущественно короткие, простые предложения, которые способствуют напряжению сюжета, который часто заканчивается трагической кульминацией. Его рассказы отличаются своеобразным использованием фигур речи и синтаксических стилистических приемов. Хемингуэй нарушает грамматические нормы английского языка и устанавливает свои собственные нормы письма, чтобы повысить эстетическую ценность своих произведений.

Исходя из этого, стоит отметить, что писатель раскрыл творческую задачу благодаря особенностям языка. Он использовал выразительные средства, чтобы показать концепцию произведения.

Вывод по второй главе

Таким образом, можно сделать вывод, что сборник «В наше время» выделяется особенностями информационной структуры, но главная отличительная черта – это эстетическая ценность, которую несет данный вид текста.

Исходя из этого, можно понять, что индивидуально-авторский стиль Эрнеста Хемингуэя раскрывается благодаря лексическим и синтаксическим особенностям.

Идиостиль Эрнеста Хемингуэя отражает в себе интертекстуальность, то есть содержит в себе аллюзии, которые расширяют смысл сборника «В наше время». Рассказы писателя имеют двухплановую структуру – это текст и подтекст. Тем самым, раскрывается принцип айсберга.

Автор часто нарушает нормы английского языка, создавая свою неповторимую манеру написания. Используя саспенс и повторы, он расширяет значимость своих рассказов, позволяя читателям заполнять лакуны.

Эрнест Хемингуэй также часто начинал свои произведения как с будто середины, добивался он этого с помощью определенного артикля или специальной лексики.

Он использовал формальную структуру диалога, чтобы «оживить» своих героев. При этом Хемингуэй не нарушает своих художественных правил – он не оценивает поступки своих персонажей.

С помощью времен глагола Эрнест Хемингуэй также влияет на атмосферу текста, раскрывая его новые грани и углубляя читателя в сюжет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Стилистический анализ рассказов сборника «В наше время» выявил индивидуально-авторскую специфику текста.

Для многих читателей существенной характеристикой стиля Эрнеста Хемингуэя является простота и точность выбора слов. Основные признаки его прозы: системность и неслучайность, то есть осознанный подбор языковых средств в соответствии с концепцией произведения, раскрывает неповторимую манеру написания.

В ходе анализа было выявлено, что Эрнест Хемингуэй в сборнике рассказов «В наше время» передаёт художественное пространство через фрагментарную технику. Сборник состоит из несвязных рассказов и зарисовок, но воспринимается он как единое целое. Писатель раскрыл творческую задачу благодаря особенностям языка. Он использовал выразительные средства, чтобы показать концепцию произведения.

Эрнест Хемингуэй визуализировал быстрые эпизоды рассказов, которые читатель может увидеть не сразу, тем самым расширяя пространство повествования.

Писатель помимо военной тематики раскрыл проблемы взаимоотношений между супружескими парами, а также между отцом и сыном. Он показал важность мужского товарищества.

Для сборника характерно использование военной терминологии, разговорной лексики, коллоквиализмов, британского диалекта, контраста, аллитерации, ономатопеи, аллюзий, анадиплосиса. Писатель также концентрировался на процессах и состояниях с помощью форм глагола, что заострить внимание читателя.

В тексте были выявлены лексико-тематические группы и их ассоциативные поля, которые помогли автору сократить описания, раскрывая теорию айсберга.

Автор также умело использовал фонетику, смягчая предложения, или наоборот делает их более жёсткими. Также была выявлена ирония и разговорная лексика, которая отражает быт и реальность героев сборника. С помощью иронии и анекдотичности он увеличивает смысл своих произведений в несколько раз. Сложные метафоры и британский диалект помогли ему описать людей того времени.

Эрнест Хемингуэй использовал аллитерацию и ономатопею, что увеличить драматизм ситуации. Использование теории айсберга также прослеживается во всём сборнике. Например, благодаря определённому артиклю он добился эффекта присутствия читателя в произведениях, заставив его самому додумывать некоторые факты из той или иной истории. Также были выявлены: аллюзия, подтекст и анадиплосис.

Писатель обращался к бинарности, оксюморону, текстовым метафорам, гиперболе, чтобы раскрыть замысел того или иного произведения.

Идиостиль Эрнеста Хемингуэя отражает в себе интертекстуальность. Повтор и параллельные конструкции призваны показать цикличность и однообразность. Также стоит отметить, что в повествовании практически нет междометий, повелительных или восклицательных предложений. У автора точное и конкретное изображение действительности. Тем не менее, в тексте встречается многосоюзие (полисиндетон).

Нарушение грамматических норм английского языка и саспенс также раскрывают индивидуально-авторский стиль писателя. Эрнест Хемингуэй нарушает грамматические нормы и устанавливает свои собственные письма, чтобы повысить эстетическую ценность своих произведений.

Эрнест Хемингуэй переносил вначале произведения читателя сразу в середину, с помощью определенного артикля и соответствующей лексики. Использование формальных структур диалога и простых времен оживляло персонажей рассказов. А с помощью времен английского языка писатель углубляет в сюжет, заставляет задуматься и проанализировать то или иное произведение.

Исходя из этого, можно понять, что художественный стиль Эрнеста Хемингуэя включает в себя: краткость повествования, отсутствие выраженной сентиментальности, подтекст, отсутствие прямых оценок действий персонажей.

Таким образом, мы понимаем, что индивидуально-авторский стиль полностью раскрывается в каждом рассказе сборника «В наше время». И этот новеллистический цикл является новаторской и революционной книгой. В этом произведении можно чётко проследить за неповторимой манерой написания Эрнеста Хемингуэя, а также отметить различные синтаксические и лексические приёмы, благодаря которым появился идиостиль писателя.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Агамалыева, С.М. Вопросы исследования и пропагандирования жизни и творчества Эрнеста Хемингуэя / С.М. Агамалыева // Филологические науки в России и за рубежом. – Санкт-Петербург: Реноме, 2012. – С. 10-12.
2. Анисимов, И.И. Новая эпоха всемирной литературы / И.И. Анисимов. – Москва: Советский писатель, 1966. – 688 с.
3. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов / И.В. Арнольд; под ред. Е.П. Бухаркина. – 12-е изд. – Москва: ФЛИНТА: Наука, 2014. – 377 с.
4. Афанасьева Н.Р. Functional Styles: учебно-методическое пособие / Н. Р. Афанасьева, Т. В. Сенюшкина; под ред. Л.М. Кициной. – Омск: ОмГУ, 2005. – 80 с.
5. Ашимова, А. Ф. Идиостиль как проявление языковой личности автора на примере романа «Доктор Живаго» / А.Ф. Ашимова // Вестник Мининского университета. – 2013. – №. 3 (3). – С. 1-6.
6. Байкова, О.Э. Понятие функционального стиля в современной лингвистике / О.Э. Байкова // Огарёв-Online. – 2016. – №. 6 (71). – С. 1-5.
7. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в современном русском переводе / Под ред. М.М. Кулакова и М.П. Кулакова (Серия «Современная библеистика»). – 2-е изд. – Москва: Издательство ББИ, 2018. – 1856 с.
8. Блинова, О.А. Семантико-стилистические функции несобственно-прямой речи Э. Хемингуэя: попытка классификации / О.А. Блинова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2017. – №1. – С. 87-93.
9. Борисова, Е.Б. Стилистика современного английского языка: от теории к практике: учебное пособие для студентов старших курсов

институтов и факультетов иностранных языков / Е.Б. Борисова, М.А. Кулинич; под ред. Т.В. Водоватова, Г.В. Глухова. – Самара: ПГСГА, 2011. – 92 с.

10. Булацкая, В.В. Идиостиль как авторский почерк / В.В. Булацкая, Е.В. Гулевич // Novainfo. ru. – 2014. – №23. – С. 50-54.

11. Виноградов, В.В. Итоги обсуждения вопросов стилистики / В.В. Виноградов; под общ. ред. Р.А. Будагова, В.В. Виноградова // Вопросы языкознания. – Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1955. – №1. – С. 60-87.

12. Виноградов В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – Москва: Гослитиздат, 1959. – 654 с.

13. Воронцова, Т.А. Элементарная стилистика: учебно-методическое пособие / Т.А. Воронцова; под редакцией Н.Ф. Кривовой, Т.Р. Копыловой. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. – 129 с.

14. Гацалова, Л.Б. Повтор как выразительное средство языка художественного произведения / Л.Б. Гацалова, Л.К. Парсиева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2016. – №11. – С. 101-104

15. Дирборн, М. Эрнест Хемингуэй. Обратная сторона праздника: первая полная биография / М. Дирборн. – Москва: Эксмо, 2018. – 728 с.

16. Живнина, А.М. Художественное пространство в раннем творчестве Хемингуэя (на материале книги рассказов «В наше время») / А.М. Гацалова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2009. – Т. 2. – №3. – С. 1-9.

17. Затонский, Д.В. Особенности стиля Хемингуэя / Д.В. Затонский – Москва: Советский писатель. – 1979. – 432 с.

18. Королёв А.Н. Дикий мужчина: Эрнест Хемингуэй и его жажда жизни / А.Н. Королёв // Известия. – 2019. – №4. – С. 15-28.

19. Крошнева, М.Е. СТИЛЬ В ЛИТЕРАТУРЕ / М.Е. Крошнева // Вестник Ульяновского государственного технического университета. – 2020. – №. 4 (92). – С. 7-10.

20. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко; под общ. ред. А. Н. Мороховского – Москва: Просвещение, 1988. – 248 с.
21. Лапшин, П.В. Образ литературного героя «Потерянного поколения» в творчестве Э. Хемингуэя / П.В. Лапшин // Огарёв-Online. – 2016. – №. 11 (76). – С. 1-5.
22. Лескин, Д.Ю. ЧЕЛОВЕК В ПОСТИНДУСТРИАЛЬНУЮ ЭПОХУ: НОВАЯ ПАРАДИГМА ИЛИ ПОСЛЕДНИЙ АКТ? / Д.Ю. Лескин // Живая мысль. – 2011. – №. 28 – С. 20-30.
23. Лунькова, Л.Н. The anatomy of an artistic text / Л.Н. Лунькова // Русистика. – 2016. – №. 3. – С. 14-17.
24. Марьяновская, Е.Л. Социосемиотический подход к структуре и содержанию фрагментарного романа / Е.Л. Марьяновская // Иностранные языки в высшей школе. – 2020. – №. 4 (55). – С. 72-80.
25. Махлин, В.Л. Хемингуэй и движение времени / В.Л. Махлин // Вопросы литературы. – 1984 – №9. – С. 246-261.
26. Моисеева, И. Ю. Трудности определения понятия «функциональный стиль» / И.Ю. Моисеева, В.Ф. Ремизова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2015. – №. 11 (186). – С. 101-105.
27. Мухин, М.Ю. Idiostyle Characteristics of Lexical Compatibility in the 19th-Century Prose: Ural Stylometric Project / М.Ю. Мухин, Н.Ю. Мухин // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. – 2020. – Т. 13. – №. 12. – С. 2027-2034.
28. Найманова, Ч.К. THE ROLE OF LEXICAL COHESION IN REVEALING ERNEST HEMINGWAY'S ICEBERG STYLE OF WRITING / Ч.К. Найманова, Н. Илияз кызы // Наука, новые технологии и инновации Кыргызстана. – 2019. – №. 8. – С. 234-236.
29. Никитина, Н.В. Эстетическая функция художественного стиля / Н.В. Никитина // Вестник Чувашского университета. – 2008. – №. 3. – С. 168-172.

30. Оруджева, И.Г. Проблема адекватной передачи метафоры Эрнеста Хемингуэя в русских переводах / И.Г. Оруджева // Молодой ученый. – 2014. – №4. – С. 1220-1224.
31. Оруджева, И.Г. Трансформация стилистических приемов прозы Эрнеста Хемингуэя при их переводе на русский язык / И.Г. Оруджева // Научный аспект. – 2014. – №2. – С. 65-72.
32. Оруджева, И.Г. Ernest Hemingway's Idiosyncratic Style and Its Reflection in Russian Translation / И.Г. Оруджева // International Journal of English Linguistics. – 2017. – Т. 7. – №. 3. – С. 215-225.
33. Рожнова, Е.А. Художественный стиль и его особенности / Е.А. Рожнова // Альманах современной науки и образования. – 2008. – №. 2-1. – С. 178-179.
34. Сафарова, Д. ERNEST HEMINGWAY AND THE «LOST GENERATION» / Д. Сафарова // Mental Enlightenment Scientific-Methodological Journal. – 2021. – Т. 2021. – №. 2. – С. 91-98.
35. Свинторжицкая, И.А. Об особенностях функций повторов в английской поэтической речи / И.А. Свинторжицкая, О.Н. Горошко, Е.В. Малышкина // Научная мысль Кавказа. – 2013. – № 1 (73). – С. 138-142.
36. Сдобников, В.В. Тактика воспроизведения индивидуально-авторского стиля в переводе художественного текста / В.В. Сдобников // Иностранные языки в контексте межкультурной коммуникации: материалы докладов VI Международной Интернет-конференции (Саратов, 25-26 февраля 2016 г.) / отв. ред. Р.З. Назарова, Т.А. Спиридонова. – Саратов: ИЦ «Наука», 2016. – С. 182-195.
37. Сидоренко, И.А. The notion of idiostyle in linguistic studies of literary texts / И.А. Сидоренко // Advanced Linguistics. – 2018. – №. 1. – С. 15-20.
38. Хромых, А.А. Классификация функциональных стилей речи (теоретический аспект) / А.А. Хромых // Филологические науки в России и за рубежом: материалы V Международной научной конференции (Санкт-

Петербург, 20-23 декабря 2017 г.) / под ред. И.Г. Ахметова. – Санкт-Петербург: Издательский дом «Своё издательство», 2017. — С. 71-74.

39. Чернышева, Т.А. Идиостиль: лингвистические контуры изучения / Т.А. Чернышева // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2010. – №1. – С. 30-34.

40. Шикина А.Н. Об интерпретации понятия «Художественный стиль» / А.Н. Шикина // Вестник Костромского государственного университета. – 2014. – Т. 20. – №. 2. – С. 235-238.

41. Darzikola, S.S. The Iceberg Principle and the Portrait of Common People in Hemingway's Works / S.S. Darzikola // English Language and Literature Studies. – 2013. – Т. 3. – №. 3. – P. 8-15.

42. Ghauri, S.A. Critical Study Of Hemingway'S Short Stories In Relation To His Novels / S.A. Ghauri; under the supervisor of Professor S. Wiqar Husain // Department Of English, Aligarh Muslim University – Aligarh: Aligarh Muslim University, 1997 – 265 p.

43. Gut N., Shumayeva S. IDIOSTYLE AND TEXT / N. Gut, S. Shumayeva // THE ADVANCED SCIENCE JOURNAL. – 2011. – №2. – P. 25-29.

44. Hopkins R., Riggle N. Artistic Style as the Expression of Ideals / R. Hopkins, N. Riggle // Philosophers. – 2021. – Т. 21. – №. 8. – 18 p.

45. Jayakumar M.V., Subramanian A. WRITING STYLE AND TECHNIQUE OF ERNEST HEMINGWAY / M.V. Jayakumar, A. Subramanian // The International Research Specialist – 2016. – №11. – 6 p.

46. Jaghinyan, J.N. The Characteristics of Ernest Hemingway's Individual Style / Jaghinyan Nina. – Vanadzor: Vanadzor State University, 2019 – 76-83 p.

47. Levin, H. Observations on the style of Ernest Hemingway / H. Levin; under edition G. Head. – NY: Xerxes Fine and Rare Books and Documents, 1951 – 581-609 p.

48. Lotman, J.M. The Structure of the Artistic Text / J.M. Lotman; under edition L Matejka, J. Mersereau, Jr. and D. Welsh. – Michigan: University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures, 1977 – 300 p.

49. Mohammed, R.K. A LITERARY STUDY ON HEMINGWAY'S WORKS / R.K. Mohammed // Research Journal of English Language and Literature. – 2017. – T. 5. – №. 4. – P. 22-27.

50. Rice J. What Makes Hemingway Hemingway? / J. Rice // The LitCharts Blog. – 2018. – T. 3. – P. 1-12.

51. The History Hour. Ernest Miller Hemingway: The Iceberg Theory. The Entire Life Story (Great Biographies) / Kindle Edition. – USA: Independently published, 2019 – 92 p.

52. Xie Y. Hemingway's Language Style and Writing Techniques in «The Old Man and the Sea» / Y. Xie // English Language Teaching. – 2008. – T. 1. – №2. – P. 156-158.

Источники иллюстративного материала

53. Hemingway, E. In Our Time / E. Hemingway. – New York: Scribner Paperback Fiction, 1996. – 164 p.