

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:

**Пространство и время в детективных рассказах Г.К. Честертона
(на примере сборника рассказов «Неведение отца Брауна»)**

Выполнил студент 5 курса
группы ЗФз-501
заочной формы обучения
Приходько Алла Олеговна

(подпись)

Научный руководитель
Лосинская Елена
Владимировна,
кандидат
филологических наук,
доцент

(подпись)

Допустить к защите:

Заведующий кафедрой
«Зарубежная филология» _____ Фадеева Л. Ю.

«___» _____ 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

Студент Приходько Алла Олеговна

1. Тема: Пространство и время в детективных рассказах Г.К. Честертона (на примере сборника рассказов «Неведение отца Брауна»)
2. Срок сдачи законченной бакалаврской работы 14.06.22
3. Исходные данные: научная литература, периодические издания, интернет-ресурсы
4. Содержание работы: введение, первая глава, вторая глава, заключение, библиографический список
5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала: таблицы
6. Дата выдачи задания «01»02 2022г.

Научный руководитель

(подпись)

(И.О.Ф.)

Задание принял к исполнению

(подпись)

(И.О.Ф.)

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

Тема: Пространство и время в детективных рассказах Г.К. Честертона (на примере сборника рассказов «Неведение отца Брауна»)

студента: Приходько Аллы Олеговны

	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 _____

(подпись)

(И.О.Ф.)

Задание принял к исполнению _____

(подпись)

(И.О.Ф.)

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	6
Глава 1. Особенности взаимодействия художественного пространства и времени в произведении детективного жанра.....	9
1.1 Детективный рассказ как жанр художественного стиля.....	9
1.2 Лингвостилистические особенности художественного текста	15
1.3 Пространство и время в художественном произведении.....	24
Выводы по первой главе.....	31
Глава 2. Специфика представления форм времени и пространства в детективных рассказах Г.К. Честертона (на примере сборника рассказов «Неведение отца Брауна»).....	32
2.1 Детективный нарратив Г.К. Честертона	32
2.2 Особенности описания пространства и времени (на примере сборника рассказов Г. Честертона «Неведение отца Брауна»)	41
Выводы по второй главе.....	51
Заключение.....	52
Библиографический список.....	54

ВВЕДЕНИЕ

Исследование стилистики детектива является очень актуальным, т.к., описывая структурные, композиционные и сюжетные особенности детектива, авторы исследований очень редко привлекают лингвистический и стилистический аппарат, мотивируя это усредненностью стиля детектива, шаблонностью его языка, запрограммированностью его персонажей и сюжетных ходов и т.д.

Творчество Гилберта Кийта Честертона является одним из самых заметных явлений английской литературы XX века. Его произведения примечательны как философской глубиной содержания, так и предельной отточенностью формы. Благодаря этому творчество автора является практически богатым источником для литературоведческих и лингвистических исследований. Достаточно полно изучены творческая эволюция писателя и развитие отдельных мотивов в его произведениях. Однако отражение мировоззрения автора в его произведениях в трудах российских исследователей все еще недостаточно освещено, что и определило актуальность нашей работы.

Отсутствие серьезных работ о Г.К. Честертоне можно объяснить также традиционным отношением к детективному жанру как к легкой литературе, «дешевому чтиву», как назвал его сам писатель. Поэтому, несмотря на обилие различных статей о Честертоне и его творчестве, помещенных в изданиях его книг, систематизированное и обширное лингвостилистическое исследование его творчества отсутствует.

Г.К. Честертон не просто описывает занимательные истории и увлекательные расследования. В его рассказах кроется гораздо более глубокая философская и нравственная подоплека, отображенная, прежде всего, в наставлениях его главного героя отца Брауна. Совершенно своеобразна и манера повествования, изучение которой представляется

важным и необходимым в контексте становления и развития как собственно детективного жанра, так и жанра психологического рассказа. Г.К. Честертон вошел в литературу как миф, а это наиболее живучая и основополагающая форма восприятия. Все сказанное обуславливает **актуальность** рассмотрения стилистики детективного рассказа в творчестве одного из его основоположников.

Объект исследования – детективные рассказы Г.К. Честертона.

Предмет исследования – особенности описания пространства и времени в детективных рассказах Г.К. Честертон.

Цель работы – выявление лингвостилистических средств описания пространства и времени в рассказах Г. К. Честертон.

Поставленная цель определила постановку следующих **задач**:

1. Определить детективный рассказ как жанр художественного стиля.
2. Выявить особенности пространственно-временных отношений художественного текста.
3. Описать лингвостилистические особенности художественного стиля.
4. Рассмотреть функциональную нагрузку лингвостилистических средств, используемых для описания пространства и времени в детективах Г.К. Честертон.

Теоретической базой послужили статьи С. Аверинцева, А. Елистратовой, И.А. Кашкина, А.Я. Ливерганта, А. Луначарского, Н. Трауберг, опубликованные в энциклопедиях по детективной литературе и иных сборниках, а также на эссе различных писателей, например, Х.Л. Борхеса.

В работе использовался **метод** лингвостилистического анализа текста.

Материалом исследования послужил сборник рассказов Г.К. Честертон «Неведение отца Брауна» объемом 212317 печатных знаков.

Практическая значимость заключается в возможности использования материалов исследования в спецкурсе по практической стилистике.

Положение, выносимое на защиту:

Лингвостилистические средства, используемые для описания пространственно-временных отношений, сопутствуют развитию и разрешению конфликта в детективном нарративе Г.К. Честертона.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка.

Во введении обосновывается актуальность работы, определяется объект и предмет исследования, ставится цель и задачи, указывается практическая значимость, теоретическая база дипломного сочинения и исследовательский корпус.

В первой главе «Особенности взаимодействия художественного пространства и времени в произведении детективного жанра» описывается детективный рассказ как жанр художественного стиля, выявляются его лингвостилистические особенности и рассматриваются категории пространства и времени в художественном тексте.

Во второй главе «Специфика представления форм времени и пространства в детективных рассказах Г.К. Честертона (на примере сборника рассказов «Неведение отца Брауна»)» подробно описывается детективный нарратив Г.К. Честертона и исследуются особенности описания пространства и времени на примере сборника рассказов Г. Честертона «Неведение отца Брауна».

В заключении содержатся выводы. Библиографический список насчитывает 51 наименование.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА

1.1 Детективный рассказ как жанр художественного стиля

Художественный стиль — функциональный стиль художественной литературы. В нем реализуется одна из шести функций языка, а именно эстетическая, которую выполняет эмоциональность, присущая художественному стилю. Особенностью художественного стиля является отбор языковых средств и использование фигур речи, так называемых художественных тропов, которые придают повествованию образность и эмоциональность.

Особое выделение этого направления связано, в первую очередь, с особой функцией художественной литературы — эстетической. Она играет огромную роль при формировании ценностной картины мира, помогает научиться различать добро и зло, нравственное и безнравственное.

Кроме того, несмотря на то, что художественные средства нарушают стандартизацию, они «охраняют» языковую норму и зачастую становятся основой для ее формирования. Еще отметим следующее: невозможно говорить о каких-то специфических языковых единицах, присущих художественному стилю, как, например, о терминах в научном, поскольку в зависимости от темы, сюжета, профессии и происхождении героев в текст включаются и просторечия, и диалектизмы, и профессионализмы-жаргонизмы, и термины и т.д. Отсюда следует, что особенностями художественного стиля являются средства языковой выразительности, к которым относятся многочисленные тропы, стилистические приемы, аллегории, символы и т.д. Образно-ассоциативные качества речи являются основой художественного текста. Авторы работают над тем, чтобы текст вызывал у человека наглядный образ, чем над его предметно-понятийным

аспектом. Художественный текст – это отражение способ мышления тех, на языке которых создано произведение, особенности языкового отражения национальной картины мира [11].

Каждый художник имеет свое видение реальной действительности. Благодаря индивидуально-авторскому образному отображения мира любое литературное произведение обладает сильным эмоциональным воздействием, Сочетая правду и вымысел, автор изображает действительность через призму своего видения отношения к миру. Так, художественный текст передает такой смысл, который не может быть выражен синонимичными высказываниями. Так, Н.К. Гарбовский пишет: «Художественный смысл не может быть «семантически представлен», независимо от данного языкового оформления. Изменение языкового оформления влечет за собой либо разрушение конкретного художественного смысла, либо создание нового» [15, с. 21].

Художественная речь отличается от языка тем, что она является конкретной языковой реализацией в художественном произведении, где действительность языка есть действительность целостного художественного мира. В связи с этим содержательная и языковая стороны художественного текста спаяны значительно крепче, чем в других функциональных стилях. Особенности построения художественного языка зависят не от грамматических и синтаксических правил, а от правил построения смысла: «язык со своими прямыми значениями как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла» [14, с. 49]. Можно говорить о семантической двойственности художественного языка как результата столкновения денотата с его субъективной смысловой направленностью.

Все это в полной мере относится к детективу как жанру художественной литературы. Появление детективного жанра – это закономерный процесс, связанный с изменениями в общественно-исторической ситуации. Истории детективного жанра около 150 лет, и первым детективным произведением в истории литературы, которое было

написано Э. По и опубликовано в 1841 году, можно считать «Убийство на улице Морг». Детектив, возникший в середине XIX века, был порожден конкретными реальными обстоятельствами жизни. Быт большого капиталистического города, образование новых социальных групп, создание охранительного аппарата буржуазной власти и собственности являются причиной возникновения детектива. Так, исследователи указывают на один из социальных факторов, поспособствовавших появлению детектива - возросший интерес к криминальной деятельности в связи с расследованием преступлений, совершенных Джеком Потрошителем, серийным убийцей, действовавшим с особой жестокостью в окрестностях Лондона в 80 – е годы XIX века. Детектив как форма популярной, массовой литературы быстро реагирует на социально - культурные перемены и начинает эволюционировать. Об этом же говорит и Г.К. Честертон: «Рано или поздно должна была возникнуть грубая, популярная литература, раскрывающая романтические возможности современного города. И она возникла-таки в форме популярных детективов, таких же грубоватых и горячащих кровь, как баллады о Робин Гуде»[17, с.456].

Термин «детектив» (от «detego» -- раскрываю, разоблачаю) был впервые употреблен американской писательницей Анной Кэтрин Грин (1846-1935), которую вполне заслуженно считают «матерью детектива» [2].

«Нарратив [лат. *narrare* - языковой акт, т. е. вербальное изложение - в отличие от представления] - это повествование, история или рассказ, созданное людьми для описания и организации их опыта и способа их жизни, которое отражает определенные психологические структуры и эмоциональные состояния» [5].

В работах, посвященных анализу произведений детективного жанра, присутствуют понятия «парадокс», «противоречие», «несоответствие». Основная особенность парадокса - его сильное стилистическое воздействие: неожиданность, непривычность, умение заставить читателя по-новому взглянуть на ранее известное. Парадокс в художественном тексте создает

эффект, известный в стилистике под названием «эффекта обманутого ожидания». На нем, на повторении ожидаемого, резко прерываемом неожиданным, и основано детективное повествование.

С детективным жанром тесно связано понятие Саспенс(Suspense). Это состояние тревожного ожидания, беспокойства, неопределенности, необходимые автору для поддержания читательского интереса и усиления производимого на читателя впечатления. Сознательно применяемый автором данный прием не всегда должен вызывать у читателя страх и ужас. Способность к эмпатии –редкость в нашем мире.

Таинственность – характерная особенность детектива. Необходим целый комплекс методов и приемов, призванный воздействовать на эмоции читателя: необходимо заставить читателя волноваться, строить предположения, гипотезы, идти по ложному следу, разочароваться, подарить надежду, сломать 9 стереотипы и, наконец, вознаградить за трудный путь: «Одна временная перестановка, т.е. пропуск описания какого-нибудь события и появление этого описания уже после того как обнаружились последствия события, часто может служить для создания тайны» [41, с.278]. Гениальный сыщик может быть как опытным детективом, тайным агентом, так и любителем. От типичных полицейских его отличают хитрость, таинственность, секретность, интеллигентность. Необходимо отметить, что со временем сыщик - профессионал становится противопоставлением официальному правосудию, превращается в антагониста государственного полицейского. Характер сыщика во многом определяет ход повествования: он может быть человеком определенных взглядов, зачастую нестандартных, и профессия помогает ему их отстаивать.

В самом общем виде детектив можно определить как жанр, в котором сыщик при помощи своей практически феноменальной наблюдательности расследует и аналитически реконструирует обстоятельства преступления и осуществляет победу добра над злом во имя определенных идей. В основе детектива лежит загадка. Детектив чаще всего начинается с преступления,

оно определяет дальнейшее развитие событий. Преступление создает такую ситуацию, которая не только позволяет обнаружить определенный конфликт, но и раскрыть характер героев, их скрытые в повседневности импульсы и черты. Преступлением в детективе обязательно должно быть убийство. Именно насильственная смерть вызывает у читателя такой шок и яркие эмоции, что способствует увеличению популярности самого жанра. Ключевая фигура в детективе – сыщик. Это образ, наделенный мифологическими чертами, так как его способности зачастую гораздо выше, чем у любого другого человека. Сыщик окружен реалистичными персонажами и атмосферой, максимально приближенной к реальной жизни [2].

Важное свойство классического детектива – полнота фактов. Разгадка тайны не может строиться на сведениях, которые не были предоставлены читателю в ходе описания расследования. К моменту, когда расследование завершается, читатель должен иметь достаточно информации для того, чтобы на её основании самостоятельно найти решение. Могут скрываться лишь отдельные незначительные подробности, не влияющие на возможность раскрытия тайны. По завершении расследования все загадки должны быть разгаданы, на все вопросы – найдены ответы.

Ещё несколько признаков классического детектива в совокупности были названы Н. Н. Вольским гипердетерминированностью мира детектива – «мир детектива значительно более упорядочен, чем окружающая нас жизнь» [цит.по 41]:

1. Обыденность обстановки. Условия, в которых происходят события детектива, в целом обычны и хорошо известны читателю (во всяком случае, сам читатель полагает, что уверенно в них ориентируется). Благодаря этому читателю изначально очевидно, что из описываемого является обычным, а что — странным, выходящим за рамки.

2. Стереотипность поведения персонажей. Персонажи в значительной мере лишены своеобразия, их психология и поведенческие модели

достаточно прозрачны, предсказуемы, а если они имеют какие-либо резко выделяющиеся особенности, то таковые становятся известны читателю. Также стереотипны мотивы действий (в том числе – мотивы преступления) персонажей.

3. Существование априорных правил построения сюжета, не всегда соответствующих реальной жизни. Так, например, в классическом детективе рассказчик и сыщик в принципе не могут оказаться преступниками [41, с. 277].

Традиционно начало детективного жанра связывают с именем Эдгара По и созданными им в промежутке между 1840 – 1845 гг. пятью новеллами. Однако классическую фазу в становлении жанра относят к концу XIX – первой половине XX века. В истории философии период с 40-х годов XIX по 40-е годы XX века можно назвать веком позитивизма, последний же считается ранней исторической формой философии науки, но распространившейся за пределы как философии, так и науки, для обозначенного периода, по сути, являет собой философию культуры и интеллектуальную моду. Расцвет позитивизма приходится на вторую половину XIX – первую треть XX века – время жизни Артура Конан Дойля (1859 – 1930 гг.) и время становления творческой манеры двух других авторов: Агаты Кристи (1890 – 1976 гг.) и Рекса Стаута (1886 – 1975 гг.).

С позиций текстовой поэтики структура детективного нарратива рассматривается с точки зрения особой сюжетно-фабульной организации. Н.Ю. Филистова рассматривает детективный рассказ как «текстовую макроструктуру, состоящую из единиц разных функционально-семантических типов: повествований, описаний, рассуждений, диалогической речи» [45]. Анализ детективных рассказов выявил интересную закономерность: чаще всего события в них представляются не в их естественной хронологической последовательности, а перестраиваются автором по его особой логике. Так, содержание фабулы в детективе сводится к одному – сыщик расследует преступление, находит виновного, раскрывает

тайну. Естественно, это лишь основа, на которую накладывается остальной сюжет и мастерство автора.

Время действия детектива должно быть определенным, временной промежуток ограничен расследованием и разрешением загадки, течение времени равномерно, ретардация используется либо для воссоздания картины преступления, либо для разъяснения его мотивов. Место действия также определено. Популярным приемом становится ситуация «запертой комнаты», ограничивающая круг подозреваемых и превращающая детектив в логическую задачу (ход, столь любимый А. Кристи). Читатель должен четко представить себе, «увидеть» место преступления и все детали, чтобы иметь возможность разрешить загадку вместе с детективом. Таким образом, время и пространство в классическом детективе взаимообусловлены, всегда четко обозначены; фикциональный хронотоп приближен к реальному течению времени и топографии, что часто лишает детектив как форму массовой культуры художественности.

Таким образом, рождение детектива как отдельного жанра литературы было закономерным и неизбежным в условиях становления и развития капиталистического западноевропейского общества с его меняющейся системой ценностей и явилось ответом на социальный запрос.

1.2 Лингвостилистические особенности художественного текста

Изучением текстов различных функциональных стилей занимается стилистика. Изучению текстов художественной литературы занимается отдельное направление – стилистика художественного текста.

Художественный стиль — функциональный стиль речи, который применяется в художественной литературе. По А.И. Ефимова, «текст в этом стиле воздействует на воображение и чувства читателя, передаёт мысли и

чувства автора, использует всё богатство лексики, возможности разных стилей, характеризуется образностью, эмоциональностью речи» [19, с. 104]. Эмоциональность художественного стиля значительно отличается от эмоциональности разговорно-бытового и публицистического стилей. Эмоциональность художественной речи выполняет эстетическую функцию. Художественный стиль предполагает предварительный отбор языковых средств; для создания образов используются все языковые средства. Отличительной особенностью художественного стиля речи можно назвать употребление особых фигур речи, так называемых художественных тропов, придающих повествованию красочность, силу изображения действительности.

Особое выделение этого направления связано в первую очередь с особой функцией художественной литературы – эстетической. Она играет огромную роль при формировании ценностной картины мира, помогает научиться различать добро и зло, нравственное и безнравственное.

Кроме того, несмотря на то, что художественные средства нарушают стандартизацию, они «охраняют» языковую норму и зачастую становятся основой для ее формирования. Еще отметим следующее: невозможно говорить о каких-то специфических языковых единицах, присущих художественному стилю, как, например, о терминах в научном, ведь в зависимости от темы, сюжета, профессии и происхождения героев в текст включаются и просторечия, и диалектизмы, и профессионализмы-жаргонизмы, и термины и т.д. Отсюда следует, что особенностями художественного стиля являются средства языковой выразительности, куда относятся многочисленные тропы, стилистические приемы, аллегории, символы и т.д. Образно-ассоциативные качества речи являются основой художественного текста. Авторы больше работают над тем, чтобы текст вызывал у человека наглядный образ, чем над его предметно-понятийным аспектом. Художественный текст – это отражение способ мышления тех, на

языке которых создано произведение, особенности языкового отражения национальной картины мира.

Стилисты активно начали заниматься лингвистическим анализом художественного текста лишь во второй половине XX века, что стало переворотом и в стилистике, и в лингвистике. В это время текст был признан финалом речетворческой деятельности человека, и это скорректировало понятия об уровневой структуре и единицах языка и речи. Текстом стали заниматься многие новые разделы науки о языке и смежные области, так появились «лингвистика текста», «теория текста», «анализ дискурса», «нарратология», «стилистика текста», «грамматика текста» и т.д. И традиционные разделы, и новые разделы лингвистики (психолингвистика, когнитивная лингвистика, теория речевых актов и др.) стали одним из объектов исследования считать текст [23].

Каждое художественное произведение является результатом образного познания и отображения реальной действительности художником. Художественное литературное произведение обладает силой рационального и эмоционального воздействия на читателя благодаря индивидуально-образному изображению мира писателем. Изображая действительность, писатель неизбежно отражает свое видение мира, свое к нему отношение, сочетает правду и вымысел. Конкретный художественный текст передает такой смысл, который не может быть выражен синонимичными высказываниями. Так, Н.К. Гарбовский пишет: «Художественный смысл не может быть «семантически представлен», независимо от данного языкового оформления. Изменение языкового оформления влечет за собой либо разрушение конкретного художественного смысла, либо создание нового» [15, с. 21].

Таким образом, отличительной чертой художественного текста является то, что он содержит не только семантическую, но и так называемую художественную или эстетическую информацию. Эта художественная информация реализуется только в пределах индивидуальной художественной

структуры, т. е. конкретного художественного текста. По словам Т.А. Знаменской, «носителями художественной информации в тексте могут быть любые его элементы, как уровня языка, так и уровня речи» [21, с. 60]. Любые формальные элементы языка, включая графические средства, могут приобретать самостоятельную значимость. И как те, так и другие могут являться в тексте носителями эстетической информации.

Эмоциональным воздействием языковые элементы любого уровня обладают только в системе текста, в определенной текстовой структуре, где они выступают не изолированно, а во взаимодействии с другими языковыми элементами в определенном контексте, протяженность которого различна - от микроконтекста словосочетания до целого текста.

Для функциональной стилистики художественная речь - это не только форма, вернее, не столько форма, сколько средство, способ передачи мыслей автора. Это один из видов речевого общения - общения в области эстетической. С этих позиций и следует в данном случае определять специфику художественной речи, и критерии определения специфики при этом не могут совпадать с литературоведческим, хотя между тем и иным аспектом есть точки соприкосновения [39].

По мнению Е.А. Огневой, если говорить о наиболее общих, «типовых» свойствах художественной речи, то «с функционально-стилистической точки зрения, следует исходить:

- 1) из целей и задач общения в области искусства (литературы) как художественно-образного отражения мира; при этом необходимо учитывать назначение искусства как особой формы общественного сознания - удовлетворять эстетические потребности людей, что осуществляется благодаря воздействию художественных произведений не только на ум, но и на воображение и чувства читателей;

- 2) из характера своеобразия творческого мышления художника слова, т. е. мышления образного;

3) из специфики предмета и содержания искусства и, следовательно, предмета и «типа» содержания художественной речи [33].

Если говорить о специфике художественной речи, то этого недостаточно. Писатель должен учитывать восприятие художественного произведения читателем, от чего зависит и структура художественного текста, и функционирование слова в нем. Известно, что по законам психологии степень понимания зависит от организации высказывания. Другими словами, важна еще воздействующая и изобразительная роль речи, поскольку именно она активизирует читательское воображение. В подтверждении этого у С. Влахова и С. Флорина читаем: «Общение в художественно-эстетической области в полной мере может осуществляться лишь в том случае, если речь выразительна, образна, эмоциональна, если она будит воображение читателя, то есть, если она выполняет еще и эстетическую функцию» [12, с.122]. Организованная особым образом речь может выполнять эстетическую функцию.

Важнейшими средствами воздействия на читателя являются образность художественного произведения, его конкретность и цельность отражения реальности. Эмоциональность, «которая составляет неотъемлемую и яркую черту также публицистической и бытовой сфер общения, в художественной литературе - явление как бы производное от образности» [9, с.50].

Однако для определения специфики художественной речи и этого еще недостаточно. Дело в том, что функционирование слова в художественном тексте и структура художественной речи зависят определенным образом от особенностей восприятия художественного произведения, что не может, хотя бы интуитивно, не учитываться писателем. Известно, что по законам психологии степень понимания зависит от организации высказывания. Это тем более существенно для литературного творчества, которое само по себе представляет искусство слова. Если писатель хочет действительно быть понятым читателем, то для осуществления должного воздействия на читателя

ему недостаточно выразить, передать лишь смысл, основную идею произведения через слово, необходимо так передать это слово, чтобы оно непременно «активизировало» воображение и чувства читателя, а не только его мысль. Иначе говоря, коммуникативной роли языка здесь мало, необходима еще воздействующая и изобразительная роль речи, активизирующая фантазию и чувство читателя. Именно образность, художественная конкретность, а вместе с тем цельность восприятия и выражения мира являются специфичными признаками художественного произведения и важнейшими воздействующими средствами его на читателя, По словам В.Н. Кожина, эмоциональность, «которая составляет неотъемлемую и яркую черту также публицистической и бытовой сфер общения, в художественной литературе - явление как бы производное от образности» [цит. 9, с.50].

Художественный язык, будучи рассчитан на восприятие и понимание его на фоне общенародного, общенационального языка, отличается от него тем, что действительность языка художественного произведения - это действительность целостного художественного мира, в результате чего языковые и внеязыковые (содержательные) стороны художественного произведения спаяны значительно прочнее, чем в других функциональных стилях. Е.И. Бондаренко говорит, что закономерности построения художественного языка объясняются не грамматическими и синтаксическими правилами, а правилами построения смысла, «язык со своими прямыми значениями как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла» [9, с. 49]. Таким образом, возникает семантическая двойственность художественного языка как результат столкновения объективной значимости слов с их субъективной смысловой направленностью. Этим объясняется появление дополнительных значений, которые, по словам В.В. Виноградова, «как бы просвечивают сквозь прямые значения слов в поэтическом языке» [13, с. 45].

К особенностям языка художественной литературы следует отнести необычайно богатый, разнообразный словарь. Если лексика научной, официально-деловой и разговорной речи относительно ограничена тематически и стилистически, то лексика художественного стиля принципиально не ограничена. Здесь могут использоваться средства всех других стилей - и термины, и официальные выражения, и разговорные слова и обороты. Разумеется, все эти разнообразные средства подвергаются эстетической трансформации, выполняют определенные художественные задачи, используются в своеобразных комбинациях. Однако принципиальных запретов или ограничений, касающихся лексики, не существует.

Английские художественные тексты не являются исключением, т.е. они передают особенности культуры, языковых представлений об окружающей действительности. Одной из особенностей построения англоязычных произведений является грамматическая организация знания. Выразительные средства служат для усиления придания «объёмности» персонажам и остроты диалогам. Используя выразительные средства, писатель имеет возможность более полно и красиво изложить свои мысли, до конца ввести читателя в курс дела. Под выразительными языковыми средствами могут пониматься как фигуры речи, так и слова с определенной стилистической окраской. Так, у А.В. Федорова читаем: «В системе стиля всякое средство выражения, всякий элемент языка, приобретающий стилистическую функцию, является выразительным средством, независимо от того, создает ли он в сочетании с другими элементами впечатление привычности данного отрезка речи, или, напротив, заставляет его выделяться в целом по контрасту с нейтральными формами речи, или же, наконец, создает контраст внутри него, вступая в столкновение с окружающими словами или грамматическими конструкциями» [44, с.73].

Успешно взаимодействовать разноуровневые стилистические приемы не могут. Кроме того, нет единства мнений по вопросу основания отношения самих стилистических приемов к определенным ярусам этого раздела

лингвистики. Различие во взглядах ученых обусловило и наличие различных классификаций групп приемов стилистики.

В классификации В.А. Кухаренко обнаруживается детализация приемов на синтаксическом уровне. Так, ученый относит метафору, олицетворение, метонимию, иронию, гиперболу, эпитет, зевгму, игру слов к стилистическим приемам лексического яруса, а вот синтаксический ярус представлен инверсией, риторическим вопросом, эллипсом, саспенсом, повторами, параллельными конструкциями, хиазмом, многосоюзием, бессоюзием, апозиопезисом, которые называются синтаксическими приемами, и антитезой, литотой, сравнением, перифразом, градацией, называемыми приемами лексико-синтаксическими. К стилистическим приемам фонетики и графики автор относит курсив, подчеркивание, орфографические ошибки, слоговое деление, заглавные буквы, кавычки, аллитерация, ассонанс, оноματοпeя, рифма, ритм [24].

Основанием классификации З.И. Хованской служит троп. Исследователь выделяет соответственно «тропеические и нетропеические стилистические приемы: первые базируются на тропах (метафора, метонимия, олицетворение и иносказание: символ, аллегория, недоговоренность, подтекст и т.д., вторые же неоднородны в отношении структуры и семантики, они представлены сравнением, эпитетом, иронией, гиперболой, контрастом (антитезой), повторами, параллельными конструкциями» [цит. по 48, с. 72].

Классификация стилистических приемов И.В. Арнольд на изобразительных выразительных средствах лексики, т.е. тропах и выразительных средствах синтаксиса, т.е. фигурах речи. Кроме них автор еще отмечает графические и фонетические приемы стилистики. Метафору, метонимию, синекдоху, иронию, гиперболу, эпитет, оксюморон, литоту и олицетворение ученый считает основными, а аллегория и перифраз – развернутая метафора и метонимия – отмечаются отдельно. Фигуры речи представлены инверсией, риторическим вопросом, повтором, литотой,

эллипсом, бессоюзием, многосоюзием, умолчанием, апозиопезисом, зевгмой [4].

По утверждению И.В. Арнольд, «можно и на морфологическом уровне обнаружить стилистические особенности использования слов разной частеречной принадлежности в необычных лексико-грамматических и грамматических значениях и с необычной референтной отнесенностью, т.е. транспозицией, которая дает стилистический эффект» [4, с. 17]. Экспрессивность средств словообразования также не остается вне поля зрения ученого.

Особенно хочется отметить размышления И.Р. Гальперина, который для некоторых приемов характерно их использование строго в художественной речи, тогда как в других стилях выразительность им не свойственна. В качестве примера ученый приводит несобственно-прямую речь. И в то же время лингвист замечает влияние газетно-публицистического, научного, делового стилей на «развитие у некоторых языковых средств выразительности в результате их использования в похожих функциях, что обуславливает становление новых групп стилистических приемов» [14, с. 98].

Последнее утверждение И.Р. Гальперина требует обязательного анализа языковой природы всех приемов стилистики, описанных еще в риториках античного периода и более поздних теориях словесности, так как только такой подход позволит правильно понимать специфику их функционирования. Например, на базе принципов взаимодействия различных типов лексических значений строится классификация некоторых лексических стилистических средств языка. Первой отметим теорию профессора И.Р. Гальперина, согласно которой стилистика художественного текста исследует самые разные средства выразительности и стилистические приемы: 1) лексические; 2) синтаксические; 3) устоявшиеся выражения и фразеологические единицы и 4) фонетические выразительные средства и стилистические приёмы.

1.3 Пространство и время в художественном произведении

Главными бытийными категориями мира, отраженными в художественном тексте, являются пространство и время. С точки зрения лингвистической и литературоведческой науки время и пространство представляются категориями, имеющими внутреннюю структуру, иерархию.

Время - одна из основных форм существования мира, возникновения, становления, течения и разрушения всех явлений бытия. Категория времени связана с последовательной сменой этапов жизни природы, человеческой жизни и развития сознания; поэтому восприятие субъективной длительности времени сплетается с отношениями причин и следствий, прошлого, настоящего и будущего, а также с субъективным переживанием его.

Ведущая роль в разработке категорий художественного пространства и времени принадлежит М.М. Бахтину, предложившему «последовательно хронологический подход» в изучении художественного произведения [6]. Художественное время и художественное пространство обеспечивают целостное восприятие образа и организуют композицию произведения - концентрированное выражение контекста.

Художественное пространство и время - пространство и время, отраженные в художественном произведении; действительность в ее пространственно-временных координатах.

Художественное время – это порядок, последовательность действия в художественном произведении. Пространство – это совокупность мелочей, в которых живет художественный герой.

Логически соединяясь, время и пространство создают хронотоп. Каждый писатель имеет свои любимые хронотопы. Все подчиняется этому времени: и герои, и предметы, и словесные действия. На первом плане в произведении всегда выступает главное действующее лицо. Чем крупнее

писатель, тем интереснее он описывает определенными художественными приемами пространство и время.

Основные признаки пространства в литературном произведении:

1. Не имеет непосредственной чувственной достоверности, материальной плотности, наглядности;
2. Воспринимается читателем ассоциативно.

Основные признаки времени в литературном произведении:

1. Большая конкретность, непосредственная достоверность.
2. Стремление писателя к сближению художественного и реального времени.
3. Представления о движении и неподвижности.
4. Соотнесенность прошлого, настоящего и будущего [18].

В различных системах знания существуют разнообразные представления о времени: научно-философское, научно-физическое, теологическое, бытовое и др. Множественность подходов к выявлению феномена времени породили неоднозначность его толкования. Материя существует лишь в движении, а движение есть сущность времени, постижение которой во многом детерминировано культурным складом эпохи. Так, исторически в культурном сознании человечества сложилось два представления о времени: циклическом и линейном. Понятие о циклическом времени восходит к античности. Оно воспринималось как последовательность однотипных событий, источником которых были сезонные циклы. Характерными признаками считались завершенность, повторяемость событий, идея возвращения, неразличение начала и конца. С приходом христианства время стало представляться человеческому сознанию в виде прямой линии, вектор движения которой направлен (через отношение к настоящему) от прошлого к будущему. Линейный тип времени характеризуется одномерностью, непрерывностью, необратимостью, упорядоченностью, его движение воспринимается в виде длительности и последовательности процессов и состояний окружающего мира.

Однако наряду с объективным существует субъективное восприятие времени, как правило, зависимое от ритмичности происходящих событий и от особенностей эмоционального состояния. В связи с этим выделяют объективное время, относящееся к сфере объективно существующего внешнего мира, и перцептуальное - к сфере восприятия реальной действительности отдельным человеком [18]. Так, прошлое кажется более длительным, если оно богато событиями, в то время как в настоящем наоборот: чем содержательнее его заполнение, тем незаметнее протекание. Время ожидания желательного события томительно удлиняется, нежелательного - мучительно сокращается. Таким образом, время, оказывая воздействие на психическое состояние человека, определяет его течение жизни. Это происходит опосредованно, через опыт, благодаря которому в сознании человека устанавливается система единиц измерения временных отрезков (секунда, минута, час, сутки, день, неделя, месяц, год, столетие). В таком случае настоящее выступает в качестве постоянной точки отсчета, которая разделяет течение жизни на прошлое и будущее.

Литература по сравнению с другими видами искусств наиболее свободно может обращаться с реальным временем. Так, по воле автора возможно смещение временной перспективы: прошлое выступает как настоящее, будущее - как прошедшее и т.д. Таким образом, подчиняясь творческому замыслу художника, хронологическая последовательность событий может обнаруживать себя не только в типичных, но и, вступая в противоречие с реальным течением времени, в индивидуально-авторских проявлениях. Таким образом, моделирование художественного времени может зависеть от жанрово-видовых особенностей и направлений в литературе. Например, в прозаических произведениях обычно устанавливается условно настоящее время повествователя, которое соотносится с повествованием о прошлом или будущем персонажей, с характеристикой ситуаций в различных временных измерениях. Разнонаправленность, обратимость художественного времени характерна для

модернизма, в недрах которого зарождается роман «потока сознания», роман «одного дня», где время становится лишь компонентом психологического бытия человека.

В индивидуально-художественных проявлениях время протекания может быть намеренно замедленно автором сжато, свернуто (актуализация мгновенности) или вовсе остановлено (в изображении портрета, пейзажа, в философских размышлениях автора). Оно может быть многомерным в произведениях с перекрещивающимися или параллельными сюжетными линиями.

Художественной литературе, принадлежащей к группе динамических искусств, свойственна временная дискретность, т.е. способность воспроизводить наиболее существенные фрагменты, заполняя образовавшиеся «пустоты» формулами типа: «прошло несколько дней», «прошел год» и т.д. Однако представление о времени обусловлено не только художественным замыслом автора, но и той картиной мира, в рамках которой он творит. Например, в древнерусской литературе, как отмечал Д.С. Лихачев, наблюдается не столь эгоцентричное восприятие времени, как в литературе XVIII - XIX веков. «Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом. «Задние» события были событиями настоящего или будущего». Время характеризовалось замкнутостью, однонаправленностью, строгим соблюдением реальной последовательности событий, постоянным обращением к вечному: «Средневековая литература стремится к вневременному, к преодолению времени в изображении высших проявлений бытия - богоустановленности вселенной». Наряду с событийным временем, являющимся имманентным свойством произведения, существует авторское время. «Автор-создатель свободно движется в своем времени: он может начать свой рассказ с конца, с середины и с любого момента изображаемых событий, не разрушая при этом объективного хода времени» [цит. по 3, с. 78].

Авторское время меняется в зависимости от того, принимает ли он участие в изображаемых событиях или нет. В первом случае, время автора движется самостоятельно, имея свою сюжетную линию. Во втором - оно является неподвижным, как бы сосредоточенным в одной точке. Событийное время и время автора могут существенно расходиться. Это происходит тогда, когда автор либо обгоняет ход повествования, либо отстает, т.е. следует за событиями «по пятам». Между временем повествования и временем автора может быть существенный временной разрыв. В этом случае автор пишет либо по воспоминаниям - своим или чужим: «в своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим <...> но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты <...> может <...> быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке) [3, с. 77].

В художественном тексте учитывается как время написания, так и время восприятия. Поэтому время автора неотделимо от читательского времени. Литература как вид словесно-образного искусства предполагает наличие адресата. Обычно читательское время представляет собой фактическую («естественную») длительность. Но иногда читатель может непосредственно включаться в художественную ткань произведения, например, выступая в роли «собеседника повествователя». В данном случае читательское время изображается. «Изображенное читательское время может быть длительным и коротким, последовательным и непоследовательным, быстрым и медленным, прерывистым и непрерывным. Оно по большей части изображается как будущее, но может быть настоящим и даже прошедшим» [47].

Достаточно своеобразна природа исполнительского времени. Оно сливается со временем автора и временем читателя. По существу, это настоящее, т.е. время исполнения того или иного произведения. Таким образом, в литературе одним из проявлений художественного времени

выступает грамматическое время. Оно может быть представлено с помощью видовременных форм глагола, лексических единиц с темпоральной семантикой, падежных форм со значением времени, хронологических помет, синтаксических конструкций, создающих определенный временной план (например, номинативные предложения представляют в тексте план настоящего) [30].

М.М. Бахтин писал: «Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем» [6]. Ученый выделяет два типа биографического времени. Первый под влиянием аристотелевского учения об энтелехии (от греч. «завершение», «осуществленность») называет «характерологической инверсией», в основе которой завершенная зрелость характера является подлинным началом развития. Изображение человеческой жизни дается не в рамках аналитических перечислений тех или иных черт и особенностей (добродетелей и пороков), а через раскрытие характера (действия, поступки, речь и другие проявления). Ко второму типу относится аналитический, в котором весь биографический материал распределяется на: общественную и семейную жизнь, поведение на войне, отношение к друзьям, добродетели и пороки, наружность т.п. Жизнеописание героя по данной схеме складывается из разновременных событий и случаев, так как определенная черта или свойство характера подтверждаются наиболее яркими примерами из жизни, совсем не обязательно имеющими хронологическую последовательность. Однако раздробленность временного биографического ряда не исключает целостности характера.

М.М. Бахтин выделяет также народно-мифологическое время, которое представляет собой циклическую структуру, восходящую к идее вечного повторения. Время глубоко локализовано, совершенно неотделимо «от примет родной греческой природы и примет «второй природы», т.е. примет родных областей, городов, государств» [6]. Народно-мифологическое время в его основных проявлениях характерно для идиллического хронотопа со строго ограниченным и замкнутым пространством.

Художественное время обусловлено жанровой спецификой произведения, художественным методом, авторскими представлениями, а также тем, в русле какого литературного течения или направления это произведение создано. Поэтому формы художественного времени отличаются изменчивостью и многообразием. «Все изменения художественного времени складываются в определенную общую линию его развития, связанную с общей линией развития словесного искусства в целом»
Восприятие времени и пространства определённым образом осмысливается человеком именно с помощью языка.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

Художественный стиль — функциональный стиль речи, который применяется в художественной литературе. Закономерности построения художественного языка объясняются не грамматическими и синтаксическими правилами, а правилами построения смысла.

Образность, художественная конкретность, а вместе с тем цельность восприятия и выражения мира являются специфичными признаками художественного произведения и важнейшими воздействующими средствами его на читателя.

Появление детективного жанра – это закономерный процесс, связанный с изменениями в общественно-исторической ситуации. Рождение детектива как отдельного жанра литературы было неизбежным в условиях становления и развития капиталистического западноевропейского общества с его меняющейся системой ценностей и явилось ответом на социальный запрос. Детективу присуще состояние тревожного ожидания, беспокойства, неопределенности, а также таинственности.

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ФОРМ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В ДЕТЕКТИВНЫХ Г.К. ЧЕСТЕРТОНА (НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА РАССАЗОВ «НЕВЕДЕНИЕ ОТЦА БРАУНА»)

2.1 Детективный нарратив Г.К. Честертона

Гилберт Кийт Честертон родился 29 мая 1874 года в семье лондонского коммерсанта, «родился я в почтенной, но честной семье, другими словами — в том мире, где слово «почтенный» еще не всегда было ругательством и сохраняло неясную связь со словом «читать». Те, кто читал «Гордость и предубеждение», заметят, что в моем отце было что-то от мистера Беннета, а мать ничуть не походила на миссис Беннет» [34].

Эдвард Честертон, его отец, обладал художественными наклонностями, как сейчас бы сказали, был творческим человеком. Он прекрасно рисовал, выпускал домашние книги, устраивал вместе с детьми кукольный театр, украшал свой дом и сад. Мэри, его мать — живой, практичной и довольно властной.

Рос маленький Гилберт в уютной и радостной атмосфере семьи, члены которой были немного диккенсовскими персонажами. Свое детство Честертон сам описал в «Автобиографии». «Мое детство было чудесно тем, что все в нем было чудом. Это был не просто мир, где есть чудеса, а чудесный мир. Что бы я ни вспомнил, все пронзает мне сердце — абсолютно все, а не только то, что я сейчас считаю важным. Тем и отличается детство от другой вершины прошлого — первой любви. Воспоминание о первой любви тоже пронзает сердце, но у него есть острие, есть цель; оно — как кончик шпаги. Воспоминание же о детстве — как тысячи окон, распахнутых на все стороны света» [10].

После подготовительной школы, период с 1881 года по 1886 год, в начале 1887 года Гилберт поступил в старинную школу Сэнт-Полз, основанную в 1509 году при соборе св. Павла Джоном Колетом другом

Томаса Мора, — одну из старейших лондонских частных школ. Школа находилась в центре Лондона, и ученики жили дома. Учился и хорошо и плохо, но писал много, сочинял стихи. Получил Мильтоновскую премию за поэму «Св. Франциск Ксаверий». Его секретарь, мисс Коллинз вспоминала: «получил — это сильно сказано, потому что он вышел, постоял и вернулся, а премию оставил, и по рассеянности, и по по застенчивости» [34].

В это время начали проявляться такие черты как неуклюжесть, растерянность, он был кротким мальчиком. Заметно вырос, стал очень высоким. Вероятно, так стали обнаруживаться признаки эндокринного нарушения. Должно быть это удручало подростка. От всякого рода насмешек Гилберта спасали доброжелательность и снисходительность учителей, а также симпатия товарищей. С ним подружился Эдмунд Клэрихью Бенгли. В 1890 году подростки организовали Клуб начинающих спорщиков, и Честертон его возглавил. Со многими из них он дружил всю жизнь, особенно — с Бенгли и Люшеном Олдершоу. Пристрастие к дебатам осталось у него навсегда.

В семнадцать лет окончив привилегированную школу, Гилберт решает стать художником и год изучает искусство в школе Слейд, слушает лекции о литературе в Лондонском университете. Ничего не приносило ему удовольствия, остро чувствовал несправедливость, все время страдал. Оставил школу в 1895 году.

Поступил на службу, сперва в одно издательство, затем в «Т. Фишер Анвин», где пробыл до 1901 года.

Сам он считал, что несколько долгих лет он бездельничал, едва не сошел с ума, погибал. Это так, но всё это время он писал, статьи для издательств, письма, заметки, он занимался тем, что всегда его привлекало, возможность выразить в слове свои размышления.

Осенью 1896 года произошло одно из двух главных событий в его жизни, второе — это переход в католичество, школьный друг Олденшоу повел Честертона в гости, чтобы он познакомился в его невестой, Этель

Блогг. И там он встретил Франсис, сестру Этель, влюбился раз и навсегда. После десяти лет брака, посвящая ей поэму, писал: «Ты, что дала мне крест».

Он был высоким и толстым человеком — 1 метр 93 сантиметра, весил около 130 килограммов, но любил посмеяться над собой и позволял делать это друзьям, некоторые из них были его непримиримыми идеологическими противниками. Одним из главных спорщиков был Бернард Шоу, который называл его Человеком-Горой. С Шоу он постоянно спорит и полемизировал в разных печатных изданиях.

Во время Первой мировой войны много пишет публицистических статей для Бюро военной пропаганды, а также книги «Аппетит тирании», «Берлинское варварство», «Преступления Англии».

В 1919 году с женой уехали в Палестину, в 1921 году с лекциями побывали в Америке, где Честертон принимали восторженно, с неслыханной помпой, и он был немного растерян.

В 1922 году принял католичество, это было главное событие в его жизни после женитьбы на Франсис.

Работать становилось все труднее, но он продолжал, преодолевая постоянное нездоровье. По воспоминаниям современников, за 6 лет до смерти не мог писать сам, диктовал свои произведения, засыпая при этом.

В 1928 году в Лондоне образован Детективный клуб, и Честертон был избран его первым президентом, как авторитетный писатель в этом жанре. Заметим, что членом клуба состояла в это время Агата Кристи, выдающаяся английская писательница детективных историй, признанная королева детективов. В 1958 году она стала президентом английского Детективного клуба.

Умер Гилберт Кийт Честертон 14 июня 1936 года в возрасте 62 лет. Его литературное наследие велико и разнообразно. За свою творческую жизнь он написал: около 80 книг, несколько сотен стихов, 200 новелл, 4000 эссе, несколько пьес [10].

Самые известные его произведения:

- «Человек, который был четвергом» (1900) — философский роман
- «Наполеон Ноттингхилльский» (1904)
- «Чарльз Диккенс» (1906), «Джордж Бернард Шоу» (1909)
- «Жив-человек» (1912)
- «Франциск Ассизский», «Фома Аквинский» и многие другие.

Рассказы о пасторе-детективе публиковались в авторских сборниках и в последующих изданиях их обычно оставляют в таком порядке. Перечислим эти сборники:

- Неведение отца Брауна — 1911 год.
- Мудрость отца Брауна — 1914 год.
- Недоверчивость отца Брауна — 1926 год.
- Тайна отца Брауна — 1927 год.
- Скандальное происшествие с отцом Брауном — 1935 год.

В них Г.К. Честертон — рассказчик увлекательных историй, в которых обыденность перемешивается с необъяснимыми загадочными событиями, преступления перепутываются с житейскими событиями, а раскрывает все преступления кропотливо и вдумчиво его любимый герой отец Браун [16].

Функции иронического контекста в рассказах многообразны. Подчеркивая, с одной стороны, условность описываемого мира и ситуации, ирония в то же время обнажает и абсурдность мира существующего. Являясь средством повышения занимательности сюжета, в то же время частично снижает эту занимательность, оборачивая кажущееся преступление в насмешку, фикцию («Три орудия смерти»). Как комизм облика и поведенческих повадок отца Брауна оттеняет интеллектуальное его превосходство, так и ирония оттеняет философские рассуждения пастера, полные патетики и эмоций. Часто мудрые речи священника связаны со всем рассказом, но не всегда, порой они как бы вкраплены. Тем не менее, в любом случае именно они составляют главную суть рассказа-притчи. Остросюжетный жанр Честертон часто использует как еще один способ выразить свои взгляды [7].

У заглавного героя отца Брауна был реальный прототип — католический священник Джон О'Коннор, с которым Честертон познакомился летом 1904 года, гостя у знакомых в деревне. При знакомстве они разговорились о тайнах зла и Честертон поразил сочетание в нем чистоты и мудрости, свойственной, как оказалось, и ему самому. Он стал близким другом Гилберта, а позже — духовником. Этот человек сыграл значительную роль в обращении писателя в католичество.

Тема борьбы со злом постоянно возникает на страницах брауновского цикла, как назвала рассказы Наталья Трауберг, переводчик Г.К. Честертон и знаток его творчества.

« — Есть два пути борьбы со злом, сказал Браун. — И разница между этими путями, быть может, глубочайшая пропасть в современном сознании. Одни боятся зла, потому что оно далеко. Другие — потому что оно близко. И ни одна добродетель, и ни один порок не отдалены так друг от друга, как эти два страха» [22, с. 323].

Вероятно, так и родился замысел, написать о священнике, чья логика и проницательность на голову опережают интеллектуальные ресурсы полиции, а знание местности и многолетнее знакомство с прихожанами не оставляет моральной возможности не вмешаться в расследование преступлений, которые так или иначе касаются прихода отца Брауна.

В своем рассказе 1927 года «Тайна отца Брауна» Г.К. Честертон описывает две основные предпосылки своего детектива. Во-первых, отец Браун очень подозрительно относится к любому подозреваемому, который использует благовидные рассуждения или выражает неискренние религиозные убеждения. Отец Браун интуитивно чувствует, что персонаж, который рассуждает неправильно, вполне может быть преступником. Во-вторых, отец Браун стремится проникнуть в разум «убийцы» настолько глубоко, чтобы тот «думал своими мыслями, боролся со своими страстями». Отцу Брауну необходимо понять, что побуждает виновную сторону

совершить конкретное преступление, прежде чем он сможет определить, кто преступник и как было совершено преступление [10].

Большинство критиков считают, что лучшие рассказы отца Брауна - это те, которые были опубликованы в том Г.К. Честертон 1911 года «Невинность отца Брауна». Хотя его более поздними рассказами об отце Брауне не следует пренебрегать, его самые ранние рассказы гениальны и остаются популярными среди поколений читателей. Несколько историй из «Невинности отца Брауна» прекрасно иллюстрируют, как отец Браун интуитивно и правильно раскрывает преступления.

В отличие от серьезных страшных рассказов Эдгара По и Шерлока Холмса, в рассказах Честертон повествование смягчено иронией, которая проявляется: 1) в знаменитых честертоновских парадоксах, переворачивающих привычное восприятие с ног на голову; 2) в ироничных диалогах отца Брауна с ведущими дело профессиональными сыщиками или самими преступниками; 3) в авторских ремарках.

Одним из его основных парадоксов является мысль о том, что бесчеловечное добро порождает зло. Эта парадоксальность лежит в основе его рассказов «Чудо «Полумесяца», «Алиби актрисы», где хитроумная криминальная интрига (убийство в запертой комнате) подчинена раскрытию парадоксальности того, как «возвышенный» образ мыслей (бесчеловечная «духовность») выводит на прямую дорогу к убийству. Этот же парадокс определяет сюжетную коллизию рассказа «Три орудия смерти». Жертва убийства - старый весельчак сэр Армстронг, оказывается на деле мрачным холодным безбожником и сумасшедшим, скрывавшим свою опустошенность под веселой маской. Его убийство трансформируется в самоубийство, а три найденных орудия смерти - пистолет, окровавленный нож, порванная веревка, служили, напротив, для его спасения. Дочь Армстронга, вбежавшая в комнату, где ее возлюбленный пытался удержать от самоубийства старого Арона, связывая ему руки, в силу того же ложного истолкования событий перерезает веревку, уверенная, что спасает отца, в то время как своим

вмешательством его убивает. Сочетание нескольких парадоксов - скрывавшегося крайнего отчаяния за маской весельчака; трех орудий смерти, выступивших в качестве орудий спасения; лжеспасительного поступка дочери, невольно погубившей отца - создает впечатление некоторой условности, сказочности, наивности, придающей особую легкость рассказу. С этой легкостью проводит расследование и отец Браун, дополняя парадоксальность ситуации собственными словесными парадоксами: «The most incredible thing about miracles is that they happen» [51] «... безбожники вызывают теперь к разуму. Но кто, глядя на эти мириады миров, не почувствует, что там, над нами, могут быть Вселенные, где разум неразумен (where reason is utterly unreasonable)?» «Нет, - сказал отец Браун, - разум разумен везде...» (reason is always reasonable even in the last borderline of things). И, далее: «У нее нет пространственных границ, но за границы нравственных законов она [вселенная] не выходит» - «Only infinite physically... not infinite in the sense of escaping from the laws of truth» [51].

Поэтичность речи священника проявляется в рассказах неоднократно, являясь выражением той же его детскости, иными словами, непосредственного, восторженного и незамутненного восприятия, которое помогало ему быть не только священником, но и первоклассным сыщиком. Особенно отличителен в этом плане рассказ «Волшебная сказка отца Брауна», представляющий сочинение самого патера, который, как отмечает Честертон, «несмотря на скучную внешность и по преимуществу прозаический уклад жизни», «не лишен был романтической жилки, хотя, как многие дети, обычно хранил свои грезы про себя» [22].

Подтекст этой рассказанной Брауном притчи ироничен. Князь-победитель, мечтающий о золоте, гибнет после победы от руки собственного часового лишь оттого, что лишен возможности крикнуть, зачарованный неведомой силой побежденного старика-венгра (и с завязанным собственной перевязью ртом). Смесь мистики, невероятного и рационально-логического,

очевидного, как и в иных рассказах, создает эффект глубокого подтекста, тройной иронии (над мистикой, над логикой и над героем).

Однако комичность облика - не единственное качество, отличающее Брауна от родственных ему литературных сыщиков классического детектива. Честертон мало озабочен «пропиской» своего героя. Деревня в графстве Эссекс довольно быстро забыта, отец Браун мельком упоминает иногда о своем приходе в лондонской «маленькой церкви за углом», а чаще он просто оказывается в ситуации, требующей незамедлительного расследования, в разных точках Англии и далеко за ее пределами. В отличие от домоседа Шерлока Холмса, отец Браун - странник, что в какой-то мере сближает его с архетипом плута, только плута наоборот. Патер прекрасно осведомлен обо всех плутовских уловках. Он легко прочитывает их психологию и легко копирует их действия, вводя их в тот же обман, что и они его («Сапфировый крест»), однако, в отличие от логически бесстрастного Шерлока Холмса, озабоченного лишь разгадыванием ситуации, Браун видит свою миссию в ином - в наставлении плута на путь истины, в предоставлении ему шанса. Именно в силу этого его процесс расследования весьма своеобразен. «Мне все известно, но никто другой не узнает ничего; тебе самому решать, я отступаюсь и сохраню эту тайну, как тайну исповеди. Решай, ибо ты еще не стал настоящим убийцей, не закоснел во зле» [22].

Отличительной чертой детективных рассказов Г.К. Честертон является включение в сюжет пейзажного фона, несущего, прежде всего, настроенческий смысл.

В честертоновских описаниях преобладает романтический пейзаж со всей положенной ему романтической атрибутикой высокого и низкого, света и мрака, звезд и бездны.

По сравнению с описанием ландшафта как места преступления в рассказах Конан Дойля, пейзаж Г.К. Честертон обладает совершенно иной смысловой нагрузкой. Он не конкретизирует место происшествия, а создает настроение, способствующее мистическому или таинственному восприятию

действительности и контрастирующее впоследствии с четко логическим объяснением отца Брауна, разрушающим несложными построениями всю мистическую видимость случившегося. На цветовой палитре пейзажных описаний Честертона преобладают черные, зелено-синие и золотые тона.

Эти три цвета несут аллегорический смысл: черный - цвет зла, небытия (иными словами, низа), желтый - цвет святости, божеского ореола (цвет верха), зелено-синий - земной цвет, цвет жизни.

«A slight breeze stirred the budding trees and blew up into the sky cloudlets of white and pink that seemed to make the sky bluer and the whole coloured scene more quaint. They might have been cherubs flying home to the casements of a sort of celestial nursery» [51].

В созданном особом мире Честертона преобладают яркие чистые тона, и в этом заключен огромный аллегорический смысл. «Так, - отмечает Н. Трауберг, - видят в детстве... Прозрачность в этом мире сочетается не с бесцветностью, а с ярким или хотя бы чистым цветом: это драгоценный камень, леденец, освещенное огнем вино, утреннее или предвечернее небо. Описания неба и света в разное время суток не просто хороши - кому что нравится; в этом счете, на этом фоне четко обрисованы предметы, и вместе все создает тот же особенный мир, весомостью своей, прозрачностью, яркостью, сиянием похожий на Новый Иерусалим» [43, с. 479] .

Помимо настроенческой и метафизической функций, пейзаж у Честертона обладает и композиционной функцией, локализируя то пространство, в котором будут происходить события. Для автора он, к тому же, - средство выражения восхищения перед миром чистой красоты, контрастирующим с миром преступления.

В центре повествования Г.К. Честертона всегда особенности человеческой природы и одна из центральных ценностей, столь часто утрачиваемая в современной культуре, - здравый смысл, при помощи которого сквозь иллюзии можно увидеть подлинную реальность.

Суть классического детектива - это достаточно сложная логическая задача, которая предлагается для расследования читателю. При этом читатель не просто ищет преступника, т.е. решает предложенную задачу, а соревнуется в ловкости ума и наблюдательности с сыщиком в детективном произведении. Как известно, целью написания детектива является такое построение сюжета, при котором большинство читателей проигрывают это соревнование, и с этим мастерски справился Г.К. Честертон.

Итак, детективные рассказы Г.К. Честертон полностью соответствуют всем требованиям жанра. Сюжет вполне традиционно организуется вокруг совершенного преступления и его раскрытия. Отец Браун, призванный быть «ловцом душ человеческих», опираясь на свой жизненный опыт, интуицию и здравый смысл, находит преступника-грешника и заставляет его раскаяться.

2.2 Особенности описания пространства и времени (на примере сборника рассказов Г. Честертон «Неведение отца Брауна»)

В творчестве любого автора выразительные средства играют огромную роль. Тем более для тех авторов, которые занимались созданием детективов. Одна из важнейших задач при написании детектива - погрузить читателя в атмосферу происходящих событий.

На наш взгляд, большой интерес в настоящий момент представляет изучение пространственно-временных отношений в произведениях писателей первой половины XX в., когда границы методов стираются, зарождаются совершенно новые художественные направления, литература начинает тесно взаимодействовать с другими видами искусств, появляются новые жанровые формы. Все эти явления получили развитие в искусстве слова наших дней. Подобные исследования могут многое дать для понимания особенностей эстетики, художественного метода писателей отмеченного периода.

Литературное наследие Г.К. Честертона крайне многообразно и своеобразно. Некоторые российские литературоведы относят его творчество к неоромантизму, что, на наш взгляд, неоправданно, хотя, безусловно, романтический дискурс в нем присутствует. В западной науке Г.К. Честертона, как правило, представляют как писателя католической направленности. Сильно в его произведениях и публицистическое начало: он был профессиональным журналистом, и современники ценили его в первую очередь именно в этом качестве. Он был смелым экспериментатором в области формы, часто использовал приемы модернизма, не разделяя, впрочем, философских идей, лежащих в основе этого течения, что позволяет некоторым критикам видеть в нем предтечу постмодернизма.

В качестве одного из экспериментов писателя с художественной формой можно рассматривать его успешную попытку модифицировать жанр детектива в серии рассказов об отце Брауне.

Сюжет вполне традиционно организуется вокруг совершенного преступления и его раскрытия. Отец Браун, призванный быть «ловцом душ человеческих», опираясь на свой жизненный опыт, интуицию и здравый смысл, находит преступника-грешника и заставляет его раскаться. Не случайно развязкой анализируемых рассказов оказывается не передача преступника в руки правосудия, а его раскаяние в совершенном грехе.

Создавая хронотопы своих рассказов, Г.К. Честертон прибегает к художественным средствам, заимствованным им из сферы изобразительных искусств. «...Он почти рисует этот мир, если не лепит – такой он получается объемный. Рональд Нокс пишет, что нам часто кажется, будто мы видели цветные картинки к рассказам об отце Брауне» [7, с. 181]. Здесь, очевидно, сказалось то, что по своему образованию он был художником, закончил знаменитую лондонскую художественную школу Слейда. Его перу принадлежит несколько искусствоведческих работ, в том числе крупные исследования творчества У. Блейка и Дж. Уоттса. По справедливому

замечанию К. д'Осси, «как и его знаменитый детектив, Честертон был не математиком, а мыслителем, воспринимавшим мир зрительно, который использовал и перо, и карандаш, чтобы выразить себя» [7, с.182]. При формировании художественного пространства он использует прежде всего линейность, присущую графике, а для создания художественного времени – игру света и цвета, как в живописи: «Между серебряной лентой утреннего неба и зеленой блестящей лентой моря пароход причалил к берегу Англии и выпустил на сушу темный рой людей» [50].

С точки зрения системного подхода к стилистическим терминам, выразительные являются такими языковыми средствами, которые способствуют точности, логичности, ясности, экспрессивности (эмоциональности, оценочной, интенсивности и образности) и обеспечивают полноценное (максимально приближенное к пониманию заложенной в тексте информации) восприятие речи адресатом.

Под стилистическими средствами художественной выразительности принято понимать намеренное подчеркивание, усиление какой-либо структурной или семантической черты языковой единицы (нейтральной или экспрессивной), которое достигает обобщения описываемого предмета и становится, таким образом, моделью, порождающей новое значение, новый образ объекта.

Стилистический анализ - это попытка найти художественные принципы, лежащие в основе выбора языка писателем. Однако, как и все тексты имеют свои индивидуальные качества, лингвистические особенности, которые заслуживают внимания, хотя они и могут быть важными в одном тексте, но не обязательно им уделяют внимание в другом тексте того же или другого автора. Лексические категории используются, чтобы узнать, как выбор слов включает в себя различные типы значения. Они могут содержать общее описание выбора словарного запаса, а также экзамены существительных, прилагательных, глаголы, наречия и т. д. Грамматические категории, с другой стороны, исследуют такие отрасли как типы

предложений, предложения сложность, типы предложений, структура предложений, фразы с существительными или глаголами, классы слов и т. д. и т. д.

И.Р. Гальперин выделяет следующие виды стилистических образных средств:

- 1) фонетические выразительные средства и стилистические приемы (звукоподражание, аллитерация, рифма, ритм);
- 2) лексические выразительные средства и стилистические приемы;
- 3) синтаксические выразительные средства и стилистические приемы [14].

Основу первой группы составляет принцип взаимодействия разных уровней значения слова: словарное, контекстное, производное, номинативное. Принцип второй подгруппы - это взаимодействие между двумя лексическими значениями, одновременно материализованными в контексте.

Рассмотрим примеры стилистических приемов первых двух групп. Метафора (от греч. *metaphora* - перенос) - вид тропа: переносное значение слова, основанное на уподоблении одного предмета или явления другому; скрытое сравнение, построенное на сходстве или контрасте явлений. В таком сравнении слова «как», «как будто», «словно» отсутствуют, но подразумеваются.

Так, в текстах Г.К. Честертонa находим примеры метафоры, разговорной метафоры: «... a very short Catholic priest... from a small Essex village... The little priest was so much the essence of those Eastern flats»; «you turnip», «a bumpkin like you»; «Between the silver ribbon of morning and the green glittering ribbon of sea»; etc. [51].

Разновидностями метафоры являются олицетворение и овеществление.

«A slight breeze stirred the budding trees and blew up into the sky cloudlets of white and pink that seemed to make the sky bluer and the whole coloured scene

more quaint. They might have been cherubs flying home to the casements of a sort of celestial nursery» [51].

Приведем еще пример. Так, «the boat touched Harwich and let loose» является олицетворением.

Гипербола - образное выражение, содержащее чрезмерное преувеличение силы, размера и пр.

В анализируемых детективах находим примеры употребления гиперболы: «the most famous investigator of the world; and he was coming from Brussels to London to make the greatest arrest» [51].

Художественное пространство, наряду со временем, - неотъемлемая часть структуры изображаемого художником мира. Реальная временная перспектива искажается за счет специфически организованного пространства. По мнению Е.А.Варлаковой, «принцип сжатого пространства, как и принцип сжатого времени, вовсе не обязательно сужает возможности писателя; он, может, напротив, - именно благодаря пристальности, приближенности художественного видения или благодаря интенсивности тех событий, которые предстают в воспоминаниях, размышлениях, разговорах героев, - приоткрыть новые стороны жизни и психологии современного человека в его различных социальных модификациях» [11, с. 67]

Г.К. Честертон насыщает свои тексты различными средневековыми приметами: легендами, рассуждениями, элементами тайны и мистики, символикой цвета. Так, в текстах его произведений много книжной лексики, лексики религиозного плана. Примерами могут служить следующие: «his dexterity of disguise», «terminus», «Catholic priest», «The Eucharistic Congress».

Помимо этого, в анализируемых текстах частотна лексика, имеющая культурно-маркированный характер.

Приведем пример. «It is many years now since this colossus of crime suddenly ceased keeping the world in a turmoil; and when he ceased, as they said after the death of Roland, there was a great quiet upon the earth. But in his best days (I mean, of course, his worst) Flambeau was a figure as statuesque and

international as the Kaiser. Almost every morning the daily paper announced that he had escaped the consequences of one extraordinary crime by committing another. He was a Gascon of gigantic stature and bodily daring; and the wildest tales were told of his outbursts of athletic humour; how he turned the juged'instruction upside down and stood him on his head, "to clear his mind"; how he ran down the Rue de Rivoli with a policeman under each arm» [51]. В данном контексте colossus, figure as statuesque and international as the Kaiser, a Gascon, the juged'instruction, Rue de Rivoli относятся к реалиям и иностранным включениям.

Г.К. Честертон часто использует прием сравнения. Так, частотны сравнения с драгоценными камнями: «the stars detached themselves more and more like solid jewels» - «звезды сверкали ярко, как крупные бриллианты» «A perfect dome of peacock-green sank into gold» - «купол синевато-зеленого неба отсвечивал золотом [50;51] .Это сравнение несет и смысл противопоставления, антитезы - красота мира сопоставляется не только с чисто земной красотой драгоценных камней, но и со средством совершения преступлений. Эту мысль иронически иллюстрирует отец Браун вору Фламбо: «Look at those stars. Don't they look as if they were single diamonds and sapphires? Well, you can imagine any mad botany or geology you please. Think of forests of adamant with leaves of brilliants. Think the moon is a blue moon, a single elephantine sapphire. But don't fancy that all that frantic astronomy would make the smallest difference to the reason and justice of conduct. On plains of opal, under cliffs cut out of pearl, you would still find a notice-board. 'Thou shalt not steal» [51].

Также примером сравнения могут служить следующие контексты.

«He had a face as round and dull as a Norfolk dumpling; he had eyes as empty as the North Sea, like moles disinterred»; «swarm of folk like flies».

При описании Брауна Г.К. Честертон часто использует фаунонимы:

«... a very short Catholic priest... from a small Essex village... The little priest was so much the essence of those Eastern flats; he had a face as round and dull as a

Norfolk dumpling; he had eyes as empty as the North Sea, like moles disinterred»
«Маленький священник из эссекской деревни воплощал самую суть этих
скучных мест: глаза его были бесцветны, как Северное море, а при взгляде на
его лицо вспоминалось, что жителей Норфолка зовут клетками...» [50;51].

Эпитет (от греч. *epitheton* - приложение) - вид тропа: образное
определение, подчеркивающее какое-либо свойство предмета или явления,
обладающее особой художественной выразительностью.

В детективных рассказах Г.К. Честертон большое количество эпитетов.
Приведем пример. «A slight breeze stirred the budding trees and blew up into the
sky cloudlets of white and pink that seemed to make the sky bluer and the whole
coloured scene more quaint. They might have been cherubs flying home to the
casements of a sort of celestial nursery» [51].

Или другой пример. «The gorgeous green and gold still clung to the
darkening horizon; but the dome above was turning slowly from peacock-green to
peacock-blue, and the stars detached themselves more and more like solid jewels»
[51].

Обозначенная выше третья группа являет собой устойчивые
словосочетания и описывает их взаимодействие в тексте. Согласно
описываемой классификации все синтаксические средства являются не
парадигматическими, а синтагматическими, т.е. структурными. В этой связи
И.Р. Гальперин предлагает следующие критерии в определении места
синтаксических средств:

Сравнение разных частей текста, их сопоставление (инверсия,
обособленные конструкции, параллельные конструкции, повтор,
перечисление и пр.). Приведем примеры.

Так, конструкция «For this was Valentin himself» представляет собой
инверсию.

В предложенном контексте мы находим перечисление и параллельные
конструкции: «the holiday gaiety of his clothes and the official gravity of his

face. His clothes included a slight, pale grey jacket, a white waistcoat, and a silver straw hat with a grey-blue ribbon [51].

Приведем пример повтора: « at last from Ghent to Brussels, from Brussels to the Hook of Holland...» [51].

Далее рассмотрим применение разговорных речевых конструкций. Здесь мы находим оксюморон «the seriousness of an idler», нарративный вопрос : «But how was he to find him? On this the great Valentin's ideas were still in process of Settlement» [51].

В процессе анализа детективов Г.К. Честертона мы заметили то, что в них часто встречаются такие лингвостилистические средства как метафора, гипербола, олицетворение. Часто встречается такой художественный прием, как сравнение. Частотно употребление эпитетов, книжной и религиозной лексики. Однако описание было бы неполным без указания на использование в текстах детективов большого количества сложных и распространенных предложений.

Приведем пример. «A sweeping simplicity, however, marked many of his experiments. It is said that he once repainted all the numbers in a street in the dead of night merely to divert one traveller into a trap. It is quite certain that he invented a portable pillar-box, which he put up at corners in quiet suburbs on the chance of strangers dropping postal orders into it» [51].

Или еще пример. «Lastly, he was known to be a startling acrobat; despite his huge figure, he could leap like a grasshopper and melt into the tree-tops like a monkey. Hence the great Valentin, when he set out to find Flambeau, was perfectly aware that his adventures would not end when he had found him» [51].

Какие же пространственно-временные отношения сопутствуют развитию и разрешению конфликта в детективных рассказах Г.К. Честертона? Топос обычно достаточно определен: это Лондон («Око Аполлона» (“The Eye of Apollo”), «Сапфировый крест», «Неправильная форма» (“The Wrong Shape”), «Странные шаги» (“The Queer Feet”), «Невидимка» (“The Invisible Man”)), сельская Англия («Неправильная

форма», «Три орудия смерти» (“The Three Tools of Death”), «Грехи графа Сарадина» (“The Sins of Prince Saradine”), Шотландия («Честь Изрэла Гау» (“The Honour of Israel Gow”)). Часто место действия абсолютно реально. Это может быть подсмотренный острым взглядом художника необычный уголок Лондона, что создает эффект полной достоверности («Око Аполлона», «Странные шаги»).

Пространство во всех без исключения рассказах формируется как пересечение горизонтали и вертикали. Изобилуют углы и прямые, почти отсутствуют кривые линии. «В центре этой водной глади, окаймленной по обе стороны камышом, лежал низкий длинный дом из бамбука или какого-то иного прочного тропического тростника. Вертикальные стебли бамбука в стенах были бледножелтыми, а диагональные стебли крыши – темно-красными или коричневыми, только это и нарушало монотонное однообразие длинного дома» [50].

Время действия в анализируемых текстах вполне определено. Со всей очевидностью можно утверждать, что это последние десятилетия XIX в. В одном из рассказов, отдавая дань традиции, Г.К. Честертон дает условную дату происходящего. «Это рассказ об удивительных событиях, которые действительно произошли в этом доме в Уитсантайде в 18...году» [50]. Но датировка не имеет принципиального значения ни для развития сюжета, ни для выражения основной философской идеи, ибо, как полагает сам Г.К. Честертон, гораздо более значимым оказывается время суток. Причем для создания этой составляющей хронотопа Г.К. Честертон пользуется в первую очередь красками. Палитра яркая, сочная, напоминающая цветовую гамму полотен прерафаэлитов или готических витражей: «...Лиловый багрянец неба и тусклое золото луны все бледнели, пока наконец не растаяли в безграничном бесцветном космосе, предвещающем буйство рассвета. Первые нежные лучи серо-алого золота прорезали из края в край горизонт...» [50]. «Освещение зимнего дня приобретало все более красноватый оттенок по

мере того, как близился вечер, и рубиновые отсветы на обнаженных клумбах казались призраками увядших роз» [50].

Итак, мы видим, что пространственно-временные характеристики в рассказах об отце Брауне, с одной стороны, совпадают с традиционным для классического детектива хронотопом, а с другой стороны, именно с их помощью автор расширяет возможности жанра, переводя его из формы массовой литературы в философско-религиозную прозу

Тщательно продуманная система художественных средств способствует в значительной степени глубокому раскрытию внутреннего мира героев и идейно-нравственной основы всех произведений. В процессе анализа мы отметили частотность употребления метафоры, гиперболы, сравнения, олицетворения. Частотно употребление эпитетов, книжной и религиозной лексики и библейских реминисценций.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Под стилистическими средствами художественной выразительности принято понимать намеренное подчеркивание, усиление какой-либо структурной или семантической черты языковой единицы (нейтральной или экспрессивной), которое достигает обобщения описываемого предмета и становится, таким образом, моделью, порождающей новое значение, новый образ объекта.

Под стилистическими средствами художественной выразительности принято понимать намеренное подчеркивание, усиление какой-либо структурной или семантической черты языковой единицы (нейтральной или экспрессивной), которое достигает обобщения описываемого предмета и становится, таким образом, моделью, порождающей новое значение, новый образ объекта.

Художественное пространство, наряду со временем, - неотъемлемая часть структуры изображаемого художником мира. Реальная временная перспектива искажается за счет специфически организованного пространства. Отличительной чертой детективных рассказов Г.К. Честертона является включение в сюжет пейзажного фона, несущего, прежде всего, настроенческий смысл. Пейзаж Г.К. Честертон не конкретизирует место происшествия, а создает настроение, способствующее мистическому или таинственному восприятию действительности и контрастирующее впоследствии с четко логическим объяснением отца Брауна, разрушающим несложными построениями всю мистическую видимость случившегося.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественный стиль — функциональный стиль речи, который применяется в художественной литературе. Закономерности построения художественного языка объясняются не грамматическими и синтаксическими правилами, а правилами построения смысла.

Образность, художественная конкретность, а вместе с тем цельность восприятия и выражения мира являются специфичными признаками художественного произведения и важнейшими воздействующими средствами его на читателя.

Появление детективного жанра – это закономерный процесс, связанный с изменениями в общественно-исторической ситуации. Рождение детектива как отдельного жанра литературы было неизбежным в условиях становления и развития капиталистического западноевропейского общества с его меняющейся системой ценностей и явилось ответом на социальный запрос.

Посредством эпитетов, метафор и сравнения автор романа создает яркие образы, которые легко запоминаются читателю. Так, Г.К. Честертон использует всевозможные стилистические приемы, чтобы не только описать своих персонажей, но и для того, чтобы создать эффект тревожного ожидания, беспокойства, неопределенности и таинственности, что соответствует жанру детективного нарратива.

Оригинальность стиля новеллистического цикла Г.К. Честертонна, обеспечившая ему широкую популярность в широких кругах читателей, заключена в трех компонентах: это 1) замеченная исследователями «праздничная необычность стиля», 2) сюжетная занимательность, 3) парадоксальность суждений. К этому можно добавить присущую честертоновскому стилю символическую насыщенность: символику цвета, употребление религиозной лексики; глубокую метафоричность наряду с повторяющимся набором простых эпитетов и скрытых метафор.

В процессе анализа детективов Г.К. Честертона мы заметили то, что в них часто встречаются такие лингвостилистические средства как метафора, гипербола, олицетворение. Часто встречается такой художественный прием, как сравнение. Частотно употребление эпитетов, книжной и религиозной лексики.

Пространственно-временные характеристики в рассказах об отце Брауне, с одной стороны, совпадают с традиционным для классического детектива хронотопом, а с другой стороны, именно с их помощью автор расширяет возможности жанра, переводя его из формы массовой литературы в философско-религиозную прозу.

Тщательно продуманная система художественных средств способствует в значительной степени глубокому раскрытию внутреннего мира героев и идейно-нравственной основы всех произведений. В процессе анализа мы отметили частотность употребления метафоры, гиперболы, сравнения, олицетворения. Частотно употребление эпитетов, книжной и религиозной лексики и библейских реминисценций.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аверинцев, С. Гилберт Кийт Честертон, или неожиданность здравомыслия. - М.: Прогресс, 1984. - С. 329-342.
2. Адамов, А., Ильина, Н. Детектив: игра и жизнь / А. Адамов, Н. Ильина // Литературная газета. - 1974. - №26. - С.5
3. Анисимов, И.Н. История английской литературы / И.Н. Анисимов. - М.: Издательство А.Н. СССР, 1955. - С. 75-96
4. Арнольд, И.В. Интерпретация английского художественного текста: лекция / И.В. Арнольд. - Л.: Высшая школа, 1983. - 40 с.
5. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 560 с.
6. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. - Спб., 2000.
7. Бавин, С. Гилберт Кит Честертон. Зарубежный детектив XX века. - М.: Книжная палата, 1991. - 206 с. - С. 181-186.
8. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. - М.: Издание Московской Патриархии, 1990. – 1372 с.
9. Бондаренко, Е.И. Средства выражения эмоционально-оценочных отношений в современном английском языке: дис. канд. филол. наук / Бондаренко Е.И. - Пятигорск, 1987.- 38-51 с.
10. Борхес, Хорхе Луис. О Честертоне. - М.: Радуга, 1984. - С. 214.
11. Варлакова, Е. А. Художественная деталь как средство создания образа персонажа в различных типах детективного текста / Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов, 2010. № 3. – С. 66- 69.
12. Влахов. С.И, Флорин, С.П. Непереводимое в переводе. Изд . 4 – е. - М.: Р.Валент, 2009. - 360 с.

- 13.Виноградов, В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М.: Просвещение, 1980. – 390 с.
- 14.Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка. - М.: Либроком, 2014. - 382с.
- 15.Гарбовский, Н.К. Теория перевода: Учебник. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004.
- 16.Динамов С. Переведенные англичане: Честертон - О' Флахерти - Мак Гилл / С. Динамов // Вестник иностранной литературы. - 1928. - №1. -С. 165-168
- 17.Елистратова, А. Послесловие // Честертон Г. Рассказы. - М.: Худож. лит., 1989. - С. 455-460.
- 18.Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта; Наука, 2003. – С. 75- 76.
- 19.Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи. – М.: Издательство МГУ, 1961. – 520 с.
20. Жаринов, Е.В. Мир приключений (англоязычный детектив). - М.: Знание, 1991.- 64 с.
- 21.Знаменская, Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса: учебное пособие / Т.А. Знаменская. - М.: УРСС, 2002. - 205 с.
- 22.Кашкин, И.А. Честертон. Для читателя-современника. - М.: Сов. писатель, 1977. - С. 321-370.
- 23.Конецкая, В.П. Социология коммуникации/В.П. Конецкая. – М.: Международный университет Бизнеса и Управления, 1997. – 304 с.
- 24.Кухаренко, В.А. Практикум по стилистике английского языка: учебное пособие / В.А. Кухаренко. - М.: Высшая школа, 1986. - 144 с.
25. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста. - М.: Просвещение, 1988. - 368 с.
- 26.Маслова, В.А. Лингвокультурология: учебное пособие для студентов высших учебных заведений/В.А. Маслова. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.

- 27.Лескин, Д.Ю. Метафизика слова и имени в русской религиозно-философской мысли. - СПб.: «Издательство Олега Абышко». 2008. (Серия «Библиотека христианской мысли. Исследования»). - 376 с.
- 28.Ливергант, А.Я. От составителя // Честертон Г. К. Писатель в газете. - М.: Прогресс, 1984. - С. 7-8.
- 29.Луначарский, А.В. Предисловие. Собр. сочинений. Т.5. - М., 1965. - С.505-507
- 30.Марьяновская, Е. Л. Художественная деталь как организующий стержень художественного произведения / Иностранные языки в высшей школе, 2017. № 4 (43). – С. 52-58
- 31.Наркевич, А.Ю. Детективная литература // Краткая литературная энциклопедия: В 5 т. Т. 2. / Под ред. А. Суркова. - М.: Сов. энциклопедия, 1964. - С. 606
- 32.Николина, Н. А. Филологический анализ текста. Учебное пособие высших педагогических учебных заведений. - М.: Издательский центр «Академия», 2003. - 256 с.
- 33.Огнева, Е.А. Художественный перевод: проблемы передачи компонентов переводческого кода: Монография. 2-е изд., доп. – М.: Эдитус, 2012. - 234 с.
- 34.Петровский, И. У истоков «здорового смысла» Г..К. Честертон / И. Петровский // Диапазон. - 1991. - №4. - С. 26-50
- 35.Приключение, фантастика, детектив: феномен беллетристики / [под ред. Т.Г. Струковой, С.Н. Филюшкиной]. - Воронеж: Изд-во ВГПУ. - 1996. - С. 76-123
- 36.Попович, А. Проблемы художественного перевода. — М., 1980.
- 37.Сайерс, Д. Английский детективный роман // Британский союзник. - 1944. - № 38, 39.
- 38.Степанов, Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики /Ю.С. Степанов. – М.: Эдиториал УРСС, 2003. — 359 с.

- 39.Солганик, Г. Я. Стилистика текста: Учеб. пособие. М.: Флинта, 2001. – 256 с.
- 40.Темирболат, А.Б. Проблема хронотопа в современной прозе: Учебное пособие. – Алматы, 2003. – 199 с – Режим доступа: <http://www.chronos.msu.ru/ru/rindex>. Текст: электронный.
- 41.Томан, Н. Что такое детективная литература // О фантастике и приключениях. Вып. 5. - Л., 1960. - С. 277-284
- 42.Трауберг, Н. Проповеди и притчи Гилберта Кийта Честертон // Честертон Г. К. Избранные произведения: В 3 т. Т. 1. - М.: Худ. лит., 1992. - С. 5-20.
43. Трауберг, Н. Л. Честертон // Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. Т. 8 / Под ред. А. Суркова. - М.: Сов. энциклопедия, 1975. - С. 479-480.
- 44.Федоров, А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для институтов и факультетов иностр. языков. Учеб. пособие. 5-е изд. - СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. - 416 с.
- 45.Филистова, Н.Ю. Структура и семантика детективного нарратива / дис. канд. филол. наук. - Тюмень, 2007. - 203 с.
- 46.Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. - М., 1993.
- 47.Хализев, В.Е. Время и пространство. – Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/43752>. – Текст: электронный.
- 48.Хромых, А. А. Классификация функциональных стилей речи (теоретический аспект) / Филологические науки в России и за рубежом: материалы V Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, декабрь 2017 г.). СПб.: Свое издательство, 2017. – С. 71-74.
- 49.Шикина, А. Н. Об интерпретации понятия «Художественный стиль». / Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова, 2014. № 2. – С. 235-238.

Список иллюстративного материала

50.Честертон, Г. К. Рассказы. - М.: Правда, 1981.

51.Chesterton G. K. The Innocence of Father Brown. L.: Penguin Books, 1988.
248 p.