

Содержание

Введение	3
Глава 1. Виды повтора характеризующие эмоции персонажа в художественном тексте.....	6
Раздел 1.1. Эмоциональная характеристика персонажа и средства его реализации	6
1.1.1. Художественный текст и его организация.....	6
1.1.2. Категория эмотивности в художественном тексте	13
Раздел 1.2. Характеристика персонажа в художественном тексте	18
1.2.1. Персонаж в системе антропоцентров художественного текста.....	18
1.2.2. Эмоциональное состояние в характеристике персонажа	27
Раздел 1.3. Лексический повтор в организации художественного текста	30
Глава 2. Повтор в структуре персонажа и его реализация в романе	42
А. Мердок «Замок на песке».....	42
Раздел 2.1. Особенности творчества А. Мердок и проблематика романа «Замок на песке»	42
Раздел 2.2. Характеристика главного персонажа в романе «Замок на песке»	47
Заключение.	54
Список литературы	56

Введение

Данная работа посвящена изучению лексических повторов как языкового способа передачи эмоционального состояния персонажа в художественном тексте.

Лексический повтор — стилистическая фигура, заключающаяся в намеренном повторении одного и того же слова или речевой конструкции в обозримом участке текста. Лексические повторы различного вида широко используются для придания экспрессивности художественному тексту. В различного рода литературных произведениях лексические повторы встречаются крайне часто, что придает тексту особую эмоциональную окраску.

Актуальность данной дипломной работы обусловлена, во-первых, интересом лингвистики к категории эмотивности, во-вторых, акцентуацией проблемы субъекта и передачи его психологических состояний средствами языка, в-третьих, недостаточным количеством работ, посвященных рассмотрению предложенной проблематики непосредственно на примере литературного произведения.

Теоретическое основание данного исследования составили работы И.В. Арнольд, И.Р. Гальперина, В.И. Шаховского, В.В. Виноградова, Ю.Н. Караулова и других.

Цель данного исследования состоит в выявлении и систематизации семантических и функциональных характеристик лексического повтора при описании эмоционального состояния персонажа в художественном тексте.

Данная цель предполагает следующие задачи:

1. Рассмотрение эмоциональной характеристики персонажа и средства ее реализации;
2. Анализ понятия художественный текст;
3. Выявление основных характеристик персонажа и его эмоционального состояния;
4. Определения понятия лексического повтора и его роли. Рассмотрение его эмотивные функции в художественном тексте, как способа организации художественного текста;
5. Рассмотрение особенностей и специфики творчества А. Мердок;
6. Анализ способов передачи эмоционально состояния персонажа с помощью лексического повтора (на материале романа А. Мердок «Замок на песке»).

Материалом исследования послужил роман А. Мердок «Замок на песке».

Основными методами исследования в работе являются контекстуальный с элементами интерпретационного анализа, сравнительно-описательный и дефиниционный анализ с элементами компонентного.

Структура работы включает в себя введение, две главы, заключение, список используемой литературы, насчитывающий 63 наименования.

Во введении обосновывается выбор темы, ее актуальность, выдвигаются цели и задачи исследования, определяются его методы, теоретическая и практическая значимость.

Первая глава «Виды повтора характеризующие эмоции персонажа в художественном тексте» представляет собой анализ теоретических проблем исследования и содержит обобщающее освещение взглядов ряда лингвистов на проблемы, связанные с понятием «художественный текст», рассматривает вопросы характеристики и эмоционального состояния персонажа. Также в главе 1 рассматривается значимость лексического повтора при передаче психологического состояния и эмоций персонажа в художественном произведении.

Вторая глава «Способы передачи эмоционально состояния персонажа с помощью лексического повтора (на материале романа А. Мердок «Замок на песке»)» посвящена анализу творчества А. Мердок и особенности использования в нем лексических повторов для передачи эмоций.

В заключении предоставляются результаты исследования и делаются обобщающие выводы.

Теоретическое значение работы состоит в приведенном в работе анализе функций лексического повтора непосредственно на примере художественного произведения

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его материалов на семинарских и практических занятиях по стилистике английского языка, посвященных способам передачи эмоционального состояния персонажа.

Глава 1. Виды повтора характеризующие эмоции персонажа в художественном тексте

Раздел 1.1. Эмоциональная характеристика персонажа и средства его реализации

1.1.1. Художественный текст и его организация

В последние годы текст (от латинского *textus* - ткань, сплетение, соединение) стал объектом разноаспектного изучения. Текст, представляя собой сложную структуру многообразно соотносящихся и различающихся по своим качествам элементов, интересует исследователей прежде всего с точки зрения категорий содержания и формы (Петрова, 2004: 14). Поэтому речевая организация текста, соответствующая его информационно-коммуникативным качествам, особенно привлекает внимание исследователей.

В теории текста много нерешенных проблем. Нет единства взглядов на типологию текстов, нет пропорциональности в степени разработки отдельных понятий и категорий текста. Рассмотрим несколько определений рассматриваемого понятия.

Развернутое и подробное определение текста предлагает И.Р. Гальперин, согласно которому, текст — «произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» (Гальперин 1981, с.18).

Многие исследователи вслед за И.Р. Гальпериным ограничивают текст до письменной формы. Так, под тестом понимают письменное по форме речевое произведение, принадлежащее одному участнику коммуникации, законченное и правильно оформленное (Земская 1981: 11), или письменное сообщение, существующее в виде такой последовательности знаков, которая обладает формальной связностью, содержательной цельностью и возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой (Лукин 2005, с. 5).

Текст также можно определить как объединенную смысловой и грамматической связью последовательность единиц: высказываний, сверхфразовых единиц (прозаических строф), фрагментов, разделов и т. д. (Сорокин 1987: 16). Таким образом, с лингвистических позиций, текст включает в себя как письменное, так и устное высказывание.

Текст письменный и текст устный – это тексты, обладающие специфическими свойствами, связанными с условиями их порождения, их статусом в системе общечеловеческих ценностей и т.д. (Петрова, 2004: 14).

Как показывает анализ существующих определений текста, все они сводятся к тому, что текст – это структурированное по определенным законам сложное образование, состоящее из взаимосвязанных единиц. Это единство, характеризуемое через категорию связности, служит для передачи законченного содержания, отвечающего целям коммуникации.

Важнейшими свойствами текста является информативность, цельнооформленность и связность. А. Н. Антропова определяет текст как максимальную единицу речевой деятельности с точки зрения его онтологии, гносеологии и эпистемологии (Антропова, 1994: 17).

Онтологически текст представляет собой совокупность предложений, объединенных в структуру различными типами связи, единством прагматической установки и определённой информацией. Гносеологически текст - есть отраженная и преломленная в сознании и реализованная в языковой материи картина реального или альтернативного мира. Эпистемически под текстом понимается уровень языковой системы, средство воплощения и фиксации знаний. Таким образом, делает вывод З.Я. Тураева, текст представляет собой воплощение знаний о языке, о картине мира, о социально-историческом, культурном контексте высказывания (Тураева, 1993: 3-4).

Как отмечает Е.А. Гончарова, большинство авторов современных исследований по теории текста рассматривают текст не как законченный, «застывший» продукт, а как его «производство», процесс, связанный с определенной системой «диалогических» отношений, как с читателем, так и с другими текстами, другими коммуникативными кодами, т.е. текст в движении (Гончарова, 1995: 16-17).

Приведенные определения показывают, что исследователи стремятся, во-первых, определить место текста в системе языка или речи, во-вторых, вычленив собственно текстовые категории, присущие только этой единице. При всех различиях этих определений в них, совершенно очевидно, есть много общего.

При недостаточной разработанности научных основ анализа и построения текста естественной оказалась противоречивость и субъективизм оценок и рекомендаций в практических пособиях по работе с текстом. Для разработки типовой методики анализа текста - многомерной и одновременно непротиворечивой, - видимо, необходимо исследование большого массива

разных типов и жанров текста, причем при таком исследовании важно обратить внимание не столько на то, из чего состоит текст, сколько на то, как он сделан, поскольку текст - это не сумма компонентов, а цельное произведение, имеющее целеустановку, функциональное назначение и обладающее авторской модальностью (Воробьева, 1993: 35).

Художественный текст – явление, которое допускает разносторонние подходы к его изучению. Уникальность художественного текста может быть ограничена определенными закономерностями, которые также являются условными и до конца не разработанными.

Художественный текст – это речевое произведение, форма опосредованного общения, коммуникативно-направленное вербальное произведение, имеющее эстетическую ценность (Пищальникова, 1992: 5). Как видно из определения, основное отличие художественного текста от текста вообще состоит в эстетической ценности первого.

Итак, наиболее существенными характеристиками художественного текста являются его структурированность, связность, передача информации и эстетическая ценность. Являясь письменным текстом, он обладает долговременной памятью.

Художественный текст - сообщение, направленное автором читателю. Выделяют следующие функции художественного текста:

- передача информации;
- выработка новой информации;
- хранение информации.

Художественный текст строится по законам ассоциативно-образного мышления. В художественном тексте жизненный материал преобразуется в своего рода «маленькую вселенную», увиденную глазами данного автора. (Антропова, 1994: 17) Поэтому в художественном тексте за изображенными картинами жизни всегда присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план, «вторичная действительность».

Для художественного текста форма сама по себе содержательна, она исключительна и оригинальна, в ней сущность художественности, так как избираемая автором «форма жизнеподобия» служит материалом для выражения иного, другого содержания, например, описание пейзажа может оказаться не нужным само по себе, это лишь форма для передачи внутреннего состояния автора, персонажей. За счет этого иного, другого содержания и создается «вторичная действительность».

Внутренний образный план часто передается через внешний предметный план. Так создается двуплановость и многоплановость художественного текста (Петрова, 2004: 14).

Для художественного текста важен не столько предметно-понятийный мир, сколько представление – наглядный образ предмета, возникающий в памяти, в воображении. Именно представление – переходное звено между непосредственным восприятием и понятием. Стоит отметить, что в художественных текстах аналитизм имеет скрытый характер, он основывается на индивидуально избранных законах. Художник, в принципе, не доказывает, а рассказывает, используя конкретно-образные представления о мире предметов (Виноградов, 1971: 83).

Рассматривая вопрос понимания сущности художественного текста, стоит обратиться к понятию его композиции.

Композиция художественного текста – это построение произведения, определяющее его целостность, завершенность и единство. Композиция текста обусловлена авторскими интенциями, жанром, содержанием литературного произведения. Она представляет собой «систему соединения» всех его элементов (Виноградов, 1971: 83).

Объектом лингвистического анализа могут служить разные аспекты композиции:

- архитекtonика
- внутренняя композиция
- смена точек зрения
- система деталей
- соотнесенность друг с другом и с другими аспектами.

1) Архитектоника, или внешняя композиция текста, - это членение его на определенные части (главы, подглавки, абзацы, строфы и пр.), их последовательность и взаимосвязь. Данный аспект важен непосредственно для структуризации информации, которую получает читатель, что не может не отразиться на последовательности формирования впечатления от анализируемого героя.

2) Система образов персонажей художественного произведения (внутренняя композиция); В предложении Данный аспект позволяет читателю анализировать и воспринимать тот или иной образ, учитывая особенности других героев и используя при этом сравнительный метод, что формирует не только более объективное впечатление не только о герое в частности, но и об эпохе в целом.

3) Смена точек зрения в структуре текста (позволяет выявить динамику развертывания художественного сознания); Аспект позволяет определить отношение автора к персонажу и его изменение в зависимости от ситуаций, с которыми сталкивается герой.

4) Система деталей, представленных в тексте (дает возможность раскрыть способы углубления изображаемого); Особенно данный вопрос актуален, учитывая значимость лексического повтора для художественных текстов, аспект помогает остановить внимание читателя на наиболее значимых моментах.

5) Соотнесенность друг с другом и с остальными компонентами текста его внесюжетных элементов (вставных новелл, рассказов, лирических отступлений, «сцен на сцене» в драме) (Кацнельсон, 1972: 67).

Таким образом, очевидно, что все перечисленные аспекты композиции носят значимый характер при формировании образа персонажа, делают его характеристику более многоаспектной и объективной.

Текст имеет собственную внутреннюю структуру, определенное строение, обладает средствами связности его частей, которые не позволяют ему «рассыпаться» на отдельные предложения. Для обозначения форм связи в тексте используется термин когезия (от англ.- cohesion - сцепление). «Когезия - это особые виды связи, обеспечивающие континуум, т.е. логическую последовательность, взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий и пр.» (Антропова, 1994: 46).

Важнейшим средством когезии является лексический повтор. Таким образом, продуцирование художественных текстов, как и любых текстов, и их осмысление происходит в процессе познания действительности и

коммуникации. Художественный текст, как правило, реализуется в письменной форме и представляет собой законченное, связное и завершённое произведение, основной функцией которого является эстетическая. Важнейшим аспектом композиции художественного текста является система образов персонажей.

1.1.2. Категория эмотивности в художественном тексте

В системе категорий художественного текста одной из важнейшей является категория эмотивности.

Категория – это не просто удобный инструментарий, один из способов структурирования наших знаний, но и понятие, которое отражает сущностные характеристики изучаемого объекта – текста (Воробьева, 1993: 18-21).

Описание категорий текста и их взаимодействия нацелено на то, чтобы охарактеризовав каждую выявленную связь элементов системы отдельно, получить обобщённую характеристику всей системы, т.е. текста как целого, путем соединения знаний об этих элементах.

Н.О. Воробьева обращает внимание на то, что в определении статуса категории прослеживаются различные тенденции. С одной стороны, категории текста устанавливаются на основе уже известных категорий и рассматриваются как свойства текста, вычленяемые либо в процессе «укрупнения» грамматики, например, категории определенности/неопределенности, модальности, функциональной перспективы и др.; либо в процессе лингвистического переосмысления таких явлений, как композиция, художественное время и пространство – хронотоп, полифония. При этом иногда проводится разграничение

между категориями сверхфразового единства и категориями целого текста (Воробьева, 1993: 27).

Категория эмотивности находится в центре внимания многих лингвистических исследований. В.И. Шаховский, автор первых монографий по эмотивности и в частности, по эмотивной лексике, определяет понятие эмотивности как имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики, отраженные в семантике языковых единиц социальные и индивидуальные эмоции (Шаховский, 1987: 24). О.Е. Филимонова трактует эмотивность как репрезентацию эмоционального состояния человека (Филимонова, 2001: 5), в том числе персонажа художественного текста.

В терминологических трактовках понятия «эмотивность» и смежных с ним понятий существуют значительные расхождения. Следует, например, четко различать понятие эмоциональности (термин, используемый в психолингвистической науке) и эмотивности как лингвистической категории. Впервые эти сущности развел Ш. Балли в 1961 г. В лингвистике различный смысл вкладывал в эти понятия и Б. А. Ларин, ещё в 1925 г. впервые употребивший термин «эмотивность». Зачастую термин «эмоциональный» используется в значении «эмотивный». В научной литературе можно найти массу случаев употребления терминов «эмоциональность» и «эмоциональный» при рассмотрении понятий, обозначающих языковые явления: «эмоциональность текста», «эмоциональная ситуация», «эмоциональная лексика», «эмоциональная (эмотивная) оценка» и т. п. (цит. по: Филимонова, 2001: 131).

Эмоциональность, как правило, рассматривается как черта личности: чувствительность человека к эмоциональным ситуациям, которая проявляется к более сильным и часть возникающим эмоциональным реакциям (Фресс, 1975: 181). О.Е. Филимонова отмечает, что понятие «эмоциональный» может быть использовано и в более широком, нетерминологическом смысле. Таким образом, под эмоциональностью подразумевается свойство психики и/или характера человека испытывать эмоции и давать внутренний или внешний эмотивный отклик на явления/события окружающего мира (Филимонова, 2000: 227-228).

В отличие от эмоциональности эмотивность является интегральным качеством текстов: она в разной степени присуща текстам всех основных функциональных стилей литературного языка (научного, официально-делового, публицистического, художественного). Их эмотивная специфика может быть определена через соотношение понятий эмотивного фона, эмотивной тональности и эмотивной окраски (Петрова, 2004: 14).

Эмотивность текста двусторонняя, она имеет план содержания и план выражения. Эмотивное содержание распределяется по основным уровням текста: с одной стороны, она в виде эмотем входит в когнитивное содержание текста, с другой, составляет эмоциональную часть прагматических стратегий автора. В плане выражения эмотивность линейна и представлена в тексте всем набором языковых и текстовых маркеров эмоций, мотивированных многоуровневым эмотивным содержанием (Петрова, 2004: 23).

По мнению В.И. Шаховского, с которым стоит согласиться, эмотивный – это то же, что и эмоциональный, но о языке, его единицах и их семантике

(Шаховский, 1987: 24) Эмоция – психологическая категория, а эмотивность – языковая, поскольку эмоции могут и вызывать и передавать в языке и при помощи языка (Шевченко, 1995: 109).

Эмотивная категориальная ситуация представлена в языке на уровне слова, предложения и текста. На каждом уровне представление эмотивной ситуации имеет свою специфику. В слове она представлена обобщенно, без привязки к конкретному субъекту эмоционального состояния; в предложении и тексте возможно как обобщенное, так и индивидуализированное представление эмотивной ситуации; в тексте эмотивная ситуация представлена в динамике. Основными эмотивными единицами текста являются эмотивные микротексты (фрагменты), сверхфразовые единства, вычленяемые на тематической основе и отражающие какое-либо эмоциональное состояние или состояния субъекта (Филимонова, 2001: 6), в первую очередь персонажа.

К частным текстовым функциям эмотивной лексики относятся:

-создание психологического портрета образа персонажей («описательно-характерологическая функция»);

-эмоциональная интерпретация мира, изображенного в тексте, и его оценка («интерпретационная и эмоционально-оценочная функции»);
обнаружение внутреннего эмоционального мира образа автора («интенциональная функция»).

Значимость эмоционально-оценочных лексем, реализующихся в произведении, в организации художественного текста определяется совокупностью обозначенных функций. Последовательное их выявление

позволяет определить роль эмоционально-оценочной лексики в идиостиле писателя в целом.

Таким образом, выявление эмотивных единиц текста чрезвычайно важно для решения такой актуальной проблемы как выявление эмоциональности художественного текста. При этом автором могут использоваться различные инструменты и приемы, которые расставляют определенные акценты в тексте.

Раздел 1.2. Характеристика персонажа в художественном тексте

1.2.1. Персонаж в системе антропоцентров художественного текста

В широком смысле персонаж - действующее лицо спектакля, кинофильма, книги, игры и т.п. Процесс подачи информации о персонажах в художественной литературе называется характеристикой.

Персонажи могут быть полностью вымышленными или основанными на реальной, исторической основе. Персонажами могут быть люди, животные, сверхъестественное, мифическое, божественное или персонификации от абстракции (Петрова, 2004: 14). Существуют жанры, в которых такие персонажи обязательны или очень вероятны: сказка, басня, баллада, анималистская литература, научная фантастика и др (Шевченко, 1995: 9).

Под персонажем иногда понимается лишь второстепенное лицо. В этом осмыслении термин «персонаж» соотносится с суженным значением термина «герой» — центральным лицом или одним из центральных лиц произведения. На этой почве сложилось и выражение «эпизодический персонаж» (Шевченко, 1995: 12).

Персонаж, в частности, может основываться на архетипе, который является общим характеризующим образом. Архетипы Юнга смоделированы из мифологии, легенд и народных сказок. Например, Пак из пьесы Уильяма Шекспира «Сон в летнюю ночь» и Багз Банни демонстрируют юнгианский архетип обманщика, поскольку они бросают вызов установленным стандартам поведения. Один персонаж может нести более чем одну роль-архетип. Он может иметь множество особенностей и чувств. Комплексный персонаж может смешивать характеристики из нескольких разных архетипов, как и реальные люди, воплощая аспекты каждого архетипа (Дымарский П.Р. 2001: 21).

Классификация персонажей является важной при анализе художественных текстов. Существует несколько типов персонажей:

- 1) персонаж первого плана (персонаж-герой, помощник героя, антагонист (главный отрицательный герой), нейтральный персонаж);
- 2) второстепенный персонаж (не являющийся героем);
- 3) персонаж-характер (самоопределяющийся);
- 4) персонаж-тип (готовая форма личности);
- 5) эпизодический персонаж (Хализев, 2002: 248-253).

В целом персонаж произведения представляет собой функциональную единицу, задействованную в реализации системы смыслов всего художественного целого. Роль и оценка персонажа в конфликте, манера и способ развернутости его представления позволяют судить о расстановке смыслов в произведении и способствуют на выявление концепта — главной идеи художественного текста. Для акцентирования внимания на данных аспектах зачастую используются повторы, которые помогают акцентировать внимание читателя на том или ином факторе, который представляется важным для автора.

Позиции и ориентации образов персонажей могут принимать облик идей и жизненных программ (Хализев, 2002: 198). Такие идеи часто объединяют персонажи различных стран и эпох. По одной из классификаций существует пять литературных «сверхтипов». Сверхтип представляет собой сущность, которая описывает надмножество над другими, менее всеобщими сущностями (своими подтипами):

1) авантюрно-героический тип персонажа – верит в свои силы, в свою инициативу, особую миссию, в способность добиться поставленной цели (боги ранних мифов, народно-эпические герои, персонажи средневековых рыцарских романов, детективов, приключенческих произведений);

2) бунтарский/скитальческий тип – в облике обнаруживается бесполезность интеллектуального авантюризма, лишённого связей с нравственностью и культурой (Стивен в «Портрете художника в юности» Дж. Джойса);

3) романтический тип – верит в то, что его душа прекрасна, стремится реализовать свои богатые возможности, что ведет к тупику и катастрофе (персонажи Диккенса, «Дон Жуан» Байрона);

4) авантюрист – искатель места в высшем обществе, карьерист (Ребекка Шарп в «Ярмарке тщеславия» Теккерея);

5) житийно-идиллический тип – пребывает в реальности, свободной от удач и неудач, побед и поражений, в мире непререкаемых истин, имеющие твердые установки сознания и поведения (средневековая житийная литература, мифы о короле Артуре, рыцарские романы) (Хализев, 2002: 200).

Неотъемлемой характеристикой, присущей художественному тексту как лингвистическому объекту является его абсолютная антропоцентричность (Гончарова, 1984; Домашнев, 1987; Бабенко, 2003).

Смысловыми центрами антропометрической структуры текста являются категории «автор – персонаж – читатель».

По мнению многих исследователей (Виноградов, 1971; Гончарова, 1984; Болотнова, 1999) системообразующим началом художественного текста

признается категория автора, при помощи которого читатель получает информацию через призму взглядов писателя.

Концепция образа автора впервые была изложена В.В. Виноградовым в книге «О теории художественной речи». Образ автора рассматривается как синтезирующая основа текста, которая обуславливает «распределение света и тени с помощью выразительных средств, экспрессивное движение стиля, переходы и сочетания экспрессивно-стилистических красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены фраз» (Виноградов, 1971: 83). Как замечает Н.С. Болотнова, «какой бы текст не создавался, образ автора – его творца, определяет все элементы структуры текста (тему, идею, композицию, отбор и организацию языковых средств и т.д.)» (Болотнова, 1999: 63). В художественном произведении различают речевые (прямая речь, внутренняя речь, несобственно-прямая речь) и композиционные формы субъективации авторского повествования. За «образом автора» стоит реальная авторская личность с присущей ей лексиконом, грамматиконом, прагматиконом (согласно трехуровневой концепции языковой личности Караулова, 1987). Не вызывает возражений и утверждение Н.С. Болотновой, что «в текстовой деятельности проявляется лексикон автора, его знания о мире, система оценок, неповторимые уникальные ассоциации» (Болотнова, 1999: 63). «Все это воплощается в системе текста и интерпретируется адресатом. Успех текстовой деятельности определяется как языковой способностью автора, его индивидуальными мировосприятиями, так и его ориентацией его адресата, с учетом имеющихся норм восприятия» (Болотнова, 1999: 64).

Что касается крайне значимого элемента антропоцентрической структуры – читателя, для современной лингвистики текста характерно изучение категории адресата как основной текстообразующей категории,

отличающейся антропоцентрической сущностью, универсальностью и глобальностью. О.П. Воробьева называет данную категорию – категорией адресованности и понимает под ней «определенное свойство вербального объекта – текста, посредством которого опредмечивается представление о предполагаемом адресате и особенностях его интерпретационной деятельности» (Воробьева, 1993: 2). Сигналами адресованности текста являются «точки контакта автора и читателя», которые обнаруживаются там, где возникает рецептивная трудность, связанная с неполнотой или неоднозначностью текста. Рецептивные трудности включены и в формирование образа персонажа.

Переходя к рассмотрению второй составляющей в триаде «автор – персонаж – читатель», сошлемся на мнение Е.А. Гончаровой, которая всесторонне исследовала категорию персонажа и проблемы соотношения категории персонажа с категорией автора. Е.А. Гончарова справедливо указывает на целесообразность разделения коммуникации, принадлежащей реальному миру (автор – текст – читатель) и авторскому вымыслу, изображенной коммуникации (повествователь – персонаж) (Гончарова, 1989: 233). Автор как реальный субъект художественного творчества, объективируется в языковой материи текста. В рамках художественной деятельности благодаря задаваемой автором акциональной и речевой самостоятельности персонажа происходит субъективация последнего. В реальной литературной коммуникации персонаж является не субъектом, а объектом когнитивной деятельности автора и читателя как реальных субъектов (Гончарова, 1989: 15-16).

Стоит отметить, что особо значимым в художественном тексте становится выявление персонажных антропоцентров и их подразделение на ключевые и фоновые.

Как считает В.Г. Воробьева антропоцентр персонажа в ходе разворачивания макроструктуры текста свертывается несколько раз:

1) в макроструктурной категории «подготовка», где дается исходное положение дел:

а) при установлении ключевого персонажного антропоцентра как лица или группы лиц;

б) при выявлении взаимоотношений лица/ группы лиц с другими персонажами/ группой лиц;

в) при интерпретации антропоцентра по исходному положению дел и намечаемой перспективе дальнейшего развития антропоцентра;

2) определяется момент, эксплицирующий толчок к изменению исходного положения дел через переименование ключевого персонажа или перераспределения группы лиц, связанных с ним;

3) прослеживается процесс изменения, добавляются элементы, значимые для обновления ключевого персонажного антропоцентра;

4) фиксируется результат изменений, который перефразируется в терминах контекстной ситуации;

5) выводится итоговая персонализация персонажа по персонализационным рядам (Воробьева, 1993: 35).

Соответственно, в персонализационных рядах идет накопление исходной информации, которая частично остается сквозной, константной для лица как неотъемлемая часть его внешнего облика, поведенческих черт, характера и т.п.; исходная информация о лице начинает подвергаться

изменению путем вторжения в сферу действия одного лица другого лица или группы лиц (Воробьева, 1993: 56).

Процесс изменения влияет на взаимодействующие лица, которые либо сближаются антропоцентрами, либо удаляются друг от друга, диаметрально расходятся.

Исходная информация уточняется, добавляется, видоизменяется. Происходит перестройка ключевого персонажного антропоцентра, который либо обогащается за счет пересечения с другими антропоцентрами, либо выводится из сферы действия прежнего антропоцентра в сферу действия нового антропоцентра.

Переходами внутри антропоцентра, образуемого разными лицами, объясняется разноименность персонажа. Через перспективу разных лиц персонаж получает разные характеристики, которые интерпретируются персонажем и добавляются к исходному положению дел.

Подвижность персонализационных рядов зависит от того, насколько сужается или расширяется прежний круг общения персонажа по сравнению с «здесь» и «сейчас».

Отделение одного персонализационного ряда от другого происходит по сходной схеме:

1) в сильной позиции начала текста даются исходные переименования персонажа, сообщающие об его имени, возрасте, внешнем и духовном облике, профессии, взаимоотношении с другими персонажами; эти наименования выписываются в ряд, повторяемые элементы опускаются, именованные в ряду, по возможности, обобщаются;

2) один ряд отделяется от другого введением лексического средства, обозначающего лицо; серийные повторы внутри ряда сигнализируют о принадлежности этому ряду;

3) концентрация одного и того же способа или средства переименования лица привлекает внимание к процессу изменения состояния лица;

4) новое переименование, в особенности контекстуальным синонимом, означает, что факт изменения состояния лица фиксируется автором текста или другим персонажем; персонализация дополняется новым элементом, а внутри ряда может произойти перестановка, если новое обозначение более значимо в содержательном отношении, чем те обозначения, которые уже вынесены в персонализационный ряд;

5) в персонализационном ряду каждое появление элемента, объединяющего один персонаж с другим, служит сигналом о перестановке внутри персонажного антропоцентра и о необходимости пересмотра исходного положения дел;

6) значимым является появление элемента в повторе в разных персонализационных рядах одного и того же персонажа (Дымарский П.Р. 2001: 21).

Таким образом, персонализационный ряд не только формирует антропоцентры художественного текста, но и следует макроструктурному обобщению человека как главного деятеля, участника действия.

Построение персонализационных рядов является гибким процессом.

Каждый антропоцентр стремится к относительной завершенности. Предоставляемый для читательской интерпретации материал исчерпывается

авторскими экспликаторами, по которым можно судить о сфере действия ключевого персонажного антропоцентра.

Обязательным является изменение исходного положения дел, в результате которого происходит окончательное оформление антропоцентра ключевого персонажа, в котором он занимает центральные позиции.

Во всех случаях ключевой персонаж существует в условиях подвижного антропоцентра свой/чужой, где он может становиться:

- 1) своим среди чужих,
- 2) чужим среди своих,
- 3) сближаться с другим чужим,
- 4) удаляться от другого своего.

Ключевой персонажный антропоцентр в тексте разворачивается в персонализационных рядах, соответствующих макроструктурному разворачиванию текста. Ключевой персонажный антропоцентр включается во все макроструктурные категории, имеет наибольшее число переименований, что подтверждает его ключевые позиции в тексте по сравнению с другими обозначениями лиц, которые ограничены своим включением в макроструктурные категории и постоянному обобщению не подвергаются (Шевченко, 1995: 109).

Таким образом, основными компонентами структуры образа персонажа являются его имя, функции, цели, поступки, характеристика, множество принадлежащих ему предметов и его окружение. Важную роль при формировании структуры и определении типа персонажа играют повторы, которые помогают четко определить наиболее значимые по мнению автора

аспекты, также с учетом данным аспектов сформировать видение героя со стороны читателя. Также стоит заключить, что ключевой персонажный антропоцентр формируется при помощи механизмов и инструментов различных уровней, что помогает придать ему большую живость и естественность..

1.2.2.Эмоциональное состояние в характеристике персонажа

В структуре образов персонажей обнаруживается многообразие эмотивных смыслов. Совокупность эмоций в тексте (в образе персонажа) - своеобразное динамическое множество, изменяющееся по мере развития сюжета, отражающее внутренний мир персонажа в различных обстоятельствах, в отношениях с другими персонажами.

При этом в эмоциональной сфере каждого персонажа выделяется «эмоциональная доминанта» - преобладание какого-то эмоционального состояния, свойства, направления над остальными. «Конфликтность эмоциональной сферы персонажа, с одной стороны, и наличие эмоциональной доминанты, с другой, не противоречат законам художественного текста и положению дел в мире вообще; напротив, первое отражает общие законы организации художественного текста, а последнее соответствует особенностям психологии человека: психологи давно отмечали в качестве основополагающих черт личности ее эмоциональную направленность, т.е. тяготение каждого человека к той или иной системе переживаний (Лихачев Т. Н. 1970: 19).

Анализ эмотивных текстов позволяет вычленить следующие его компоненты:

- языковые: эмотивная лексика и фразеология, набор эмотивных конструкций, эмоциональные «кинемы» и «просодемы» в лексическом представлении и др.;

- неязыковые: эмоциональная ситуация, которая, в свою очередь включает эмоциональную пресуппозицию, эмоциональные намерения, эмоциональные позиции коммуникантов в момент общения в их общий эмоциональный настрой.

В целом, автор литературного произведения подбирает лексику таким образом, что это подсказывает читателю, в каком эмоциональном ключе ему следует воспринимать героя. К частным текстовым функциям эмотивной лексики относятся:

- создание психологического портрета образа персонажей («описательно- характерологическая функция»);
- эмоциональная интерпретация мира, изображенного в тексте, и его оценка («интерпретационная и эмоционально-оценочная функции»);
- обнаружение внутреннего эмоционального мира образа автора («интенциональная функция»);
- воздействие на читателя («эмоционально-регулятивная функция»).

Языковые средства репрезентации персонажной эмотивности представлены на лексическом, синтаксическом и стилистическом уровне. Среди лексических средств репрезентации эмоциональных состояний персонажей бесспорный приоритет остается за лексикой описания эмоций. В целом, автор художественного текста подбирает лексику таким образом, что это подсказывает читателю, в каком эмоциональном ключе ему следует воспринимать героя. В разных художественных текстах, в зависимости от замысла автора, возможно преобладание то одного, то другого эмоционального свойства персонажа. В этом смысле показательными являются, например, произведения Л.Н. Толстого, в которых эмоциональная характеристика персонажа, представленная эмоционально-оценочной лексикой, является маркировкой положительных («любимых») и отрицательных героев. Такую особенность изображения персонажей у Л.Н.

Толстого исследователи заметили уже давно, но в лингвистическом аспекте это явление изучено мало. В целом, эмотивная лексика в художественном тексте выполняет несколько функций, основными из которых являются создание эмотивного содержания и эмотивной тональности текста. Наиболее типичными для текстов психологической, реалистической прозы являются описания мимики и жестов, представленные сенсуальными выражениями, отражающими кинему со стороны содержания.

Основываясь на коммуникативном подходе, В.А. Маслова считает, что важнейшим источником эмотивности текста является его содержание. По мнению исследователя, «содержание текста является потенциально эмоциогенным, потому что всегда найдется реципиент, для которого оно окажется личностно значимым. Эмоциогенность содержания текста - это, в конечном счете, эмоциогенность фрагментов мира, отраженных в тексте».

Раздел 1.3. Лексический повтор в организации художественного текста

Повтор - фигура речи, которая состоит в повторении звуков, слов, морфем, синонимов или синтаксических конструкций в условиях достаточной тесноты ряда, т.е. достаточно близко друг от друга, чтобы их можно было заметить.

Под лексическим повтором понимается повторение слова, словосочетания или предложения в составе одного высказывания (предложения, сложного синтаксического целого, абзаца) и в более крупных единицах коммуникации, охватывающих ряд высказываний.

«Повторение, — пишет Вандриес, — есть также один из приемов, вышедших из языка эффективного. Этот прием, будучи применен к языку логическому, превратился в простое грамматическое орудие. Его исходную точку мы видим в волнении, сопровождающем выражение чувства, доведенного до его высшего напряжения» (Вандриес: 1937, 136).

В письменном повествовательном тексте предложение обычно начинается с темы, предмета сообщения, чего-либо известного (из предыдущего высказывания) или менее значимого в содержательном плане. А заканчивается предложение обычно новой, наиболее значимой в данном контексте и ситуации информацией. Распределение известного и нового, менее и более значимого зависит от текстового целого. Наиболее распространённым является такой порядок слов. Та информация, которая была новой, наиболее значимой и располагалась в конце в предшествующем предложении, в последующем предложении становится известной, менее значимой и поэтому перемещается в начало.

Как отмечалось ранее, одним из способов реализации текстового материала является художественный текст, адресованный читателю и

эстетически на него воздействующий, хранящий информацию и предполагающий неоднозначность восприятия этой информации, передающий замыслы автора.

Художественный текст, обладающее целостностью, дискретностью, многозначностью или недосказанностью, убедительностью, строится на основе тех логических законов, которые обусловлены самим произведением, оно способно концентрировать очень большую информационную энергию на небольшом отрезке, поэтому в нем особо значима лексическая наполненность и способы ее расстановки (Петрова, 2004: 14).

Слова в художественном тексте, позволяющем автору создать свою художественную систему, которую читатель должен раскрыть, находятся в тесном взаимодействии, они наделены особой эстетической функцией. На базе словарного значения в контексте художественного произведения воспроизводятся и порождаются новые значимости. Поэтому основными в декодировании текста являются лексический и структурный уровни.

Лексический повтор, являясь одним из средств межфразовой связи и стилистическим приемом, функционируя в "своеобразном слоге" писателя как необходимый элемент, является индикатором художественности индивидуального произведения. Лексический повтор обладает мощным воздействием на читателя, когда путем повторения слова выделяется ключевое понятие в тексте.

Также как и другие фигуры речи, усиливающие выразительность высказывания, повторы можно рассматривать в плане расхождения между традиционно обозначающим и ситуативно обозначающим как некоторое целенаправленное отклонение от нейтральной синтаксической нормы, для которой достаточно однократного употребления слова.

Функции повтора и та дополнительная информация, которую он несет, могут быть весьма разнообразными. Стоит выделить следующие функции повтора:

- функция усиления
- функция нарастания
- фоновая функция
- ритмическая функция
- связующая функция.

Остановимся подробнее на каждой из функций.

1. Функция усиления - наиболее обычная функция повтора. В этой функции повтор как стилистический прием наиболее близко подходит к повторам как норме живой возбужденной речи.

Повторы, несущие функцию усиления, обычно в композиционном отношении очень просты: повторяющиеся слова стоят рядом друг с другом. Другие функции повтора не так прямо связаны с тем эмоциональным значением, которое эти повторы имеют в живой разговорной речи. Другие функции повторов обычно выявляются в самом контексте высказывания.

2. Функция нарастания довольно часто реализуется в художественном тексте. Повторение слов способствует большей силе высказывания, большей напряженности повествования. Эта функция родственна функции усиления. В ряде случаев повтор служит для выражения многократности или длительности действия (Антропова, 1994: 112).

3. Бывают случаи, когда повтор выступает в функции, которая противоречит самому назначению повтора, как средству выделения отдельных частей высказывания. Повторяющиеся единицы, слова и словосочетания служат лишь фоном, на котором резко выделяются другие, неповторяющиеся единицы высказывания.

4. Функция ритмическая является второстепенной, но сопровождает в большинстве случаев другие, вышеуказанные функции повтора. Повторение одних и тех же единиц (слов, словосочетаний и целых предложений) в этом случае способствует более четкой ритмической организации предложения, часто приближающую ритмическую организацию к стихотворному размеру.

5. Связующая функция повтора является основной, главенствующей. Но в поэтическом тексте, где художественное пространство сжато, на связующую функцию накладываются остальные, так как текстообразование реализуется через композицию, содержание, эмоции, интонации.

Существует ряд разновидностей повторов.

Во-первых, различают дистантные и контактные повторы. Под контактным повтором понимают повторение находящихся рядом слов, даже если между ними находятся служебные части речи (предлоги, союзы, частицы) или если они разделены точкой. В контактных повторах часто возникает градационная цепочка (градационный/аплификационный повтор). Градация осознается как лексико-стилистическая категория, если слова в предложении располагаются в порядке усиления или ослабления значения.

Дистантные повторы могут быть разделены словами, целыми предложениями и даже абзацами. Дистантные повторы, создавая сложную «ткань» структуры текста, служат средством связи между различными частями текста, средством соединения макротекста. При дистантном повторе ключевые фразы образуют смысловое ядро всего текста. При применении дистантных повторов актуализируется внимание читателя, выделяется важная деталь. Дистантные повторы, создавая сложную ткань структуры текста, служат средством связи между различными частями текста, средством соединения макротекста. При дистантном повторе ключевые

фразы образуют смысловое ядро всего текста. Особенность дистантного повора состоит в том, что накладываясь на сложное переплетение языковых форм он объединяет разные по тематике отрезки, которые расположены на значительном расстоянии друг от друга, семантически связывая их в один текстовый фрагмент. Такой синтаксический повтор создает стилистический эффект кольца-спирали с центральным лейтмотивом.

Во-вторых, различают идентичные и вариативные повторы.

Идентичные повторы предполагают повтор с одинаковым лексическим оформлением или повтор с идентифицирующим определением (тот, этот, такой и др.).

Вариативные повторы могут быть представлены синонимической, гипер/гипонимической, деривационной, метонимической, перифрастической, антонимической связью (Лихачев Т. Н. 1970: 35).

Помимо вариативных и идентичных повторов стоит рассмотреть повторы семантические

Семантический повтор - это полное или частичное повторение тождественных понятий в различных предложениях текста, является определяющей семантической связью в тексте, так как он лежит не только в основе "тематической прогрессии", организующей последовательность предложений в единый связный текст, но и в основе всех видов грамматического повтора. Семантический повтор признается многими исследователями одним из способов внутритекстовой связи. В отличие от семантического в лексическом повторе дублируется непосредственно слово, а не его смысловая нагрузка.

Средствами реализации семантического повтора являются:

- 1) прямое повторение слова;
- 2) прономинализация;
- 3) синонимия;

4) антонимия;

5) повтор с использованием членов парадигмы словоизменения или словообразования.

При синонимическом повторе вторая номинация, сохраняя значение первой, нередко обогащается дополнительным смыслом или новой эмоциональной окраской.

Под деривационный повтором понимается повторения корней. Этот вид повтора может быть рассмотрен отдельным типом, так как он соединяет в себе несколько разновидностей: деривационный повтор в чистом виде, соединение деривационного повтора с синонимическим и соединение деривационного повтора с антонимическим (Дымарский П.Р. 2001: 54).

Под антонимическим повтором понимается относящиеся к одному субъекту или объекту слова одной части речи, при этом противоположное значение несет не само слово в целом, а его корень. При смешанных повторах в номинационной цепочке могут чередоваться вариативные и идентичные обозначения.

Повторяющиеся значения слов, то есть семантические повторы, можно считать наиболее важными в тексте с точки зрения смысла. Повторная номинация — один из признаков связности и цельности текста, который отражает эстетический замысел писателя, так как в возможности выбора признаков при повторном наименовании проявляется творческое начало художника, кроме того, он акцентирует внимание читателя на наиболее значимых чертах характера и особенностях персонажа (Лихачев Т. Н. 1970: 23). Величина расстояния между повторяющимися единицами и число повторений могут быть различными, но обязательно такими, чтобы читатель мог заметить повтор, чтобы интерпретировать для себя специфику персонажа.

Лексические и семантические повторы в своей совокупности определенным образом окрашивают текст. При лексических повторах играют роль в контексте стихотворения семантические отношения между повторяющимися словами. В лексических повторах повторяется форма (слово или корень слова), а значение и контекстуальный смысл могут изменяться. В семантических повторах присутствуют разные слова и выражения, но их контекстуальные смыслы в стихотворении сближаются.

По композиционной функции лексические повторы подразделяются на анафору (повтор в начале строф, периодов, стихов), эпифору (повтор в конце строк, строф), стык/подхват/акромонограмму/анадиплосис (повторение конца стиха в начале следующего), кольцо (повторение в конце строфы или в конце стихотворения) (Лихачев Т. Н. 1970: 51).

Лексический повтор часто дополняет синтаксический параллелизм – одинаковое или сходное синтаксическое построение соседних предложений, их частей (до словосочетания) или отрезков.

Параллелизмом называется более или менее полная тождественность синтаксической структуры двух или нескольких следующих друг за другом предложений.

The cock is crowing,
The stream is flowing,
The small birds twitter,
The lake doth glitter.
(Wordsworth)

В этом элементарном примере параллелизма мы видим повторение одной и той же синтаксической модели в каждой строке стихотворения (подлежащее – простое глагольное сказуемое), нарушаемое лишь наличием определения при подлежащем в третьей строке и введением вспомогательного глагола «to do» в утвердительное предложение,

составляющее четвертую строку. Чаще всего параллелизм сопровождается лексической тождественностью одного или нескольких членов каждого предложения. В этих случаях параллелизм может служить дополнительным синтаксическим средством подчеркивания той или иной содержащейся в речи семантико-стилистической фигуры. Например, в следующем четверостишии параллелизм строк сочетается с антитезой внутри каждой строки.

The seed ye sow, another reaps;
The wealth you find, another keeps;
The robes you weave, another wears;
The arms you forge, another bears.

(Shelley)

Анафора – употребление одних и тех же, т.е. лексически тождественных, членов в начале двух или нескольких относительно законченных отрезков речи – предложений, стихотворных строк, целых строк, целых строф стихотворения или периодов прозаического текста, состоящих из нескольких предложений.

Farewell to the mountains high covered with snow!
Farewell to the straths and green valleys below!
Farewell to the forests and wild – langing woods!
Farewell to the torrents and loud – pouring floods!

(Burns)

Здесь наряду с анафорическим Farewell to the наблюдается также параллелизм синтаксического строения каждой строки.

Цель употребления анафоры – удержать, закрепить в памяти читателя настойчиво подчеркиваемый повторением элемент.

Анафора также придает повествованию своеобразный ритм, что, наряду с повторением тождественно звучащего анафорического элемента, несколько

приближает звучание прозаического отрывка к звучанию поэтической речи. Употребляемая в стихотворении анафора усиливает момент звуковой гармонии речи, дополняя собой ее метрику и рифмовку.

Эпифора в еще большей мере, чем анафора способствует ритмической организации речи благодаря интонационному усилению и звуковому тождеству концовок. Но стилистическая функция эпифоры не сводится только к этому. Эпифора подчеркивает логическую связь или эмоциональное тождество смежных отрезков речи (Дымарский П.Р. 2001: 61).

Эпифора может сочетаться с анафорой, в результате чего образуется обрамление.

John Anderson, my jo, John,
When we were first acquent,
Your locks were like the raven,
Your bonnie brow was brent;
But now your brow is beld, John,
Your locks are like the snow;
But blessing on your frosty pow,
John Anderson, my jo!

Может возникнуть впечатление, что повторы создают избыточность информации. Однако это не так. Дополнительные стилистические значения, которые возникают при употреблении повторов, являются необходимым элементом эмоционально-художественного воздействия на адресата.

Перечисление создается повторением однородных синтаксических единиц – как отдельных членов предложения, так и словосочетаний. Перечисление основывается на синтаксическом процессе расширения под которым понимается добавление к некоторой синтаксической единице других единиц того же синтаксического статуса и общей с ней синтаксической связи в структуре предложения. Процесс развертывания

речевого ряда, ведущим признаком которого является контактное расположение компонентов в линейном ряду, придает данной конструкции стилистическую значимость. Перечисление может осуществляться как с союзной, так и с бессоюзной связью. Отсутствие союза или его повторение перед каждым из однородных членов предложения придает определенный смысловой и эмоциональный оттенок всему высказыванию, а также может обуславливать его функционально-стилистическую отнесенность (Дымарский П.Р. 2001: 78).

В возможности выбора повторного наименования проявляется творческое начало художника. Повторяемость различных элементов текста напрямую соотносится с эстетическими задачами автора и художественной ценностью литературного произведения.

Повтор открывает перспективу для продолжения, расширения информативности художественного текста, в частности описания персонажа, так как чаще всего повторяется не любое, произвольно выбранное автором слово, а то, «которое подчеркнуто смыслом, несет на себе логическое ударение» (Петрова, 2004: 14).

То есть повтор выполняет в художественном тексте прежде всего смыслообразующую функцию: повторяемое слово подчеркивается, привлекая внимание и приобретая в контексте различное коннотативное наполнение, что ведет к более детальному рассмотрению персонажа со стороны читателя.

Выводы к первой главе

Для художественного текста важна образно-эмоциональная, субъективная сущность фактов и явлений. Получается, что для художественного текста форма сама по себе содержательна, исключительна и оригинальна, в ней и заключаются сущность художественности. Внутренний

образный план часто передается как через внешний предметный, так и создается двуплановость и многоплановость текста. Поскольку в художественном тексте господствуют ассоциативные связи, то и слово оказывается практически понятийно неисчерпаемым.

Различают художественные и нехудожественные тексты и характером анализма: в последнем анализм имеет скрытый характер: художник не доказывает, а рассказывает, используя конкретно образные представления о мире.

Художественный текст обладает особенностями, свойственными тексту вообще. Однако он имеет и специфические признаки, отличающие его от текстов нехудожественных. Художественный текст выполняет особую функцию - эстетическую, которая в сложном взаимодействии с коммуникативной и является определяющим моментом его особой организации. Особой содержательной особенностью художественных текстов является абсолютный антропоцентризм (мировоззрение, в котором человек рассматривается как центр и высшая цель мироздания): они антропоцентричны не только по форме выражения, как все тексты вообще, но и по содержанию. Абсолютная антропоцентричность практически противопоставляет художественные тексты нехудожественным.

Персонаж – действующее лицо спектакля, кинофильма, книги, игры и т.п. Персонажем является любое лицо, личность, или сущность, которые существуют в произведении искусства. Персонажи могут быть полностью вымышленными или основанными на реальной, исторической основе.

Лексический повтор – это повторение слова, словосочетания или предложения в составе одного высказывания (предложения, сложного синтаксического целого, абзаца).

Лексические повторы различного вида широко используются для придания экспрессивности художественному тексту.

Повтор организует эмоционально-экспрессивную ауру текста: будучи в эмоциональном плане более сильным, чем антецедент, повтор служит важнейшим средством создания различных стилистических эффектов.

Глава 2. Повтор в структуре персонажа и его реализация в романе А. Мердок «Замок на песке».

2.1. Особенности творчества А. Мердок и проблематика романа «Замок на песке»

Айрис Мердок – одна из сложных фигур в послевоенной английской литературе. Серьезных критиков настораживает плодовитость этого автора, повторение мотивов и коллизий (например, изображение героя, одержимого внезапно вспыхнувшим чувством), интерес к противоестественным влечениям людей. Но в лучших своих произведениях Мердок находится на уровне современной прозы, психологически насыщенной, отражающей сложные отношения индивида с миром.

Причины популярности книг Айрис Мердок на Британских островах и за их пределами, вероятно, можно вычислить, но расчет, думается, будет неполным и недостаточным. Едва ли славой своей писательница обязана философским вопросам, поставленным в ее творчестве, – «голой» философией нынешнюю читающую публику не соблазнить. Но, видимо, есть в ее романах что-то удовлетворяющее некоей тайной внутренней потребности любого, в том числе и неразвитого, читателя. Потребности сродни той, о которой сказано в «Черном принце»: «Человеческая душа стремится к познанию вечности, и только любовь и искусство, не считая некоторых религиозных переживаний, приоткрывают нам ее». Чтобы преуспеть в этом, одной красоты служения только красоте недостаточно. Как заявлено в том же романе, «Искусство имеет дело с Правдой, и не главным образом, а исключительно. Эти слова – в сущности, синонимы. И художник ищет особый язык, чтобы высказать на нем правду». (Лозовская Н.И. 1980: 21). Следует признать, что свой язык Айрис Мердок нашла.

Ей принадлежит около трех десятков книг, снискавших почитателей не в одном поколении и выдвинувших ее в число ведущих мастеров послевоенной британской прозы. Есть среди них романы более удачные, есть и менее. Но во всех в невообразимой чреде событий и откровений складываются и рушатся судьбы, комедия нравов переходит в трагедию обстоятельств, жизнь и смерть идут рука об руку, постепенно обнажаются нравственные первоосновы существования. Спектр повествования чрезвычайно широк – от откровенной мелодрамы до тончайшего самораскрытия персонажей через интонации их размышлений, оттенки чувствований, повторяющиеся мотивы воспоминаний, ассоциативные ряды.

Часто автор, создавая художественную реальность, лишь пользуется в своем произведении правом на абсурд, незавершенность и непредсказуемость, которые в обилии предоставлены писателю современными представлениями о реальности. Многие современные авторы, и Айрис Мердок из их числа, «не ставят перед собой задачи вскрывать законы непредсказуемого и трудно познаваемого мира, подобно тому, как здравомыслящие инженеры не страдают над изобретением вечного двигателя» (Шахова К.А. 1987: 59).

В творчестве Мердок доказывает свою непрерывность и продуктивность повествовательная традиция английской прозы XIX столетия. Джейн Остин, Чарлз Диккенс, Генри Джейм не менее близки этой художнице, чем Джеймс Джойс и Вирджиния Вулф. Не менее близки, но и не менее далеки от нее. И в этом парадокс стиля Мердок, его неразгаданность. Мердок обратилась к прошлому литературы, пройдя школу новейшей художественной культуры и философии. Она не стала писать в манере Джойса, но без революционирующего воздействия, оказанного этим писателем на литературу XX века, вряд ли возник бы феномен Мердок. В своем

мировидении, в силе мышления и письма, необычайная, оригинальная, ни на кого не похожая Мердок, является наследницей двух традиций – английской прозы XIX века от Остин до Гарди и интеллектуальной прозы нашего времени от Вулф до Сартра. Причем обе традиции творчески переосмыслены (Шахова К.А. 1987: 51).

Поэтому так сложно отнести творчество Мердок к какому-то одному художественному направлению, замкнуть рамками жесткого определения. Не случайно ряд советских исследователей называют ее романы, особенно последнего десятилетия, реалистическими, их оппоненты решительно определяют ее манеру как модернистскую. Есть и такие, кто приписывает творчеству Мердок идейную и стилевую облегченность, которые якобы являются данью вкусам массового читателя. «Так серьезно это или мистификация – романы Айрис Мердок» – ставит вопрос М.В. Урнов, высказывая свое мнение в спорах вокруг ее творчества, которые давно идут в англо-американском литературоведении, вспыхивая с новой силой при появлении каждого очередного романа (Цит по: Лозовская Н.И. 1980: 41).

О первой причине, по которой произведения Айрис Мердок зачисляют в разряд трудной литературы, это вполне понятное убеждение, что серьезный по своей профессии человек остается таковым во всех своих проявлениях. Эту простоватую склонность к идеализации авторитетов порой чрезмерно эксплуатируют критики, которые, используя свое положение посредников между автором и читателем, не могут отказаться от соблазна продемонстрировать свою ученость.

Вторая причина – это выбор персонажей. В ситуации с Айрис Мердок эта причина косвенно связана с первой. Круг общения писательницы во многом определен ее профессией и местом работы: интеллектуалы, люди

творческих профессий. К такому же кругу относятся и ее персонажи. Таков был выбор писательницы, он понятие, но не закономерен, писал ведь Толкиен про эльфов и хоббитов, живя и работая в той же среде, что Айрис Мердок. Полагать, что романы Айрис Мердок интеллектуальны только на том основании, что они про интеллектуалов, по крайней мере неосторожно, мы ведь знаем, что психологический роман – это не тот, который про психологов (Лозовская Н.И. 1980: 71).

Романы Мердок очень занимательны, имеют хорошо развитую интригу. В сюжете широко используется мотив тайны. Мердок часто обращается к изображению ситуаций исключительных, невероятных, что рассматривается в критике как проявление романтических тенденций в произведениях писательницы.

Творческую эволюцию Мердок исследователи обычно связывают со сменой ее философской ориентации, с преобладанием трагических, мрачных или более светлых мотивов. Так в начале своего пути романистка испытывала влияние лингвистической философии («Под сетью»), а также экзистенциализма («Бегство волшебника»). Экзистенциалистские мотивы преобладают и в группе романов, относящихся к началу 60-х гг. («Колокол», «Отрубленная голова», «Единорог»). Эти произведения критики связывают с традициями английского готического романа второй половины XVIII в. Мердок широко использует в них мотив тайны, изображает неожиданные трагические смерти.

Действие нередко происходит в замкнутом пространстве, например, в пределах одного дома, как в романе «Единорог». Роман этот заканчивает изображением серии убийств и самоубийств. В конце 60-х – начале 70-х гг. у Мердок возникает интерес к философии древнегреческого мыслителя

Платона, под влиянием которой читательница создает романы «Приятное и доброе», «Сон Бруно», «Черных принц». Она отбрасывает мистическое начало в философии Платона, отчасти модернизирует ее, делая акцент на учении Платона об Эросе, о любви как творческом начале жизни (Шахова К.А. 1987: 61).

Говоря о философском содержании романов Мердок, следует отметить, что особой глубиной оно не отличается. Философское начало проявляется в идейных спорах, которые ведут персонажи, в сюжетном развитии произведения, в конфликтной ситуации. Но используя идеи того или иного учения, романистка сознательно упрощает их, приспособливает к интересующей ее психологической или моральной и даже бытовой ситуации. В каждой используемой Мердок теории она пытается выделить то, что поддается непосредственному конкретному и художественному воплощению, с очевидностью обываются философские коллизии. Философия нередко подсказывает ей подходящую систему символов и лейтмотивов.

Проанализировав все написанные к концу 1960-х годов романы Мердок, Р. Рабинович исследования выделил одну из центральных тем, которую определил как «self-involvement» («самововлеченность»), проявляющуюся в романах в виде излишнего самокопания героев и в их неумении реально оценить жизнь и окружающих их людей.

Роман «Замок на песке» следует рассматривать в свете понятия кантианского свободного человека и теории возвышенного и прекрасного Канта. Диппл, размышляя о Мердок-писательнице, отмечает: «Одна из основных целей Мердок как романиста убедить читателя в непредсказуемой, неконтролируемой природе реальных людей в реальном мире» («One of

Murdoch's primary aim as a novelist is to convince her reader of the unpredictable, uncontrollable nature of real people in the real world .. . »).

В основе повествования лежит история любви немолодого учителя Билла Мора и юной художницы Рейн Картер, приехавшей в Сен-Бридж нарисовать портрет бывшего директора Демойта. За обычным семейно-бытовым конфликтом стоит проблема свободы в распоряжении собственной жизнью, ограничиваемой кантианским понятием морально-нравственного долга.

Безусловно, одной из важных тем в романе является тема творчества.

Надломленность и лжесуществование героев показаны в картине Рейн. Творчество единственное, что подлинно, оно не способно лгать и поэтому картина Рейн меняется в течение романа, каждый раз вбирая в себя новые и новые детали, но так и остается незаконченной.

Размышляя об искусстве, в частности о живописи, Мердок соглашается с мыслями Канта о том, что долг художника показать правду жизни, которую можно отразить только тогда, когда человек постигает Возвышенное, оставляя чувственность. Но при этом по-прежнему отчетливы экзистенциалистские мотивы довлеющей реальности. Отпустив свою любовь к Мору, Рейн понимает, как заставить картину «говорить». Она выполняет свой долг, но жертвует счастьем.

2.2. Характеристика главного персонажа в романе «Замок на песке».

Система реализации лексических повторов в романе.

В основу романа «Замок на песке» (1957) легла простая в психологическом плане история. Роман отличается камерностью, правдивостью, психологической тонкостью. Уильям Мор, провинциальный учитель средних лет, преподает латынь и историю в школе Святого Брайда в

сонной английской глубинке, обремененный семьей и чувством долга, уставший от монотонности и заурядности собственной жизни, разочарованный в жизни и несчастливый в супружестве мужчина средних лет, поставлен перед выбором – бросить все и последовать зову истинного чувства, уехать с любимой женщиной, начать новую жизнь или оставить все по-прежнему, дабы не травмировать жизнь близких ему людей. Для него любовь к молодой художнице Рейн Картер подобна грому среди ясного неба. Он в растерянности, он не знает, какие еще сюрпризы преподнесет судьба через сутки, через час, через минуту.

Перед нами заурядная провинциальная семья: отец семейства - преподаватель истории в местном колледже, мечтающий о карьере политика, вечно сомневающийся в себе подкаблучник; его жена - властная, циничная, расчетливая и по-своему несчастная; их дети - чудаковатые брат и сестра. И Рейн - яркая, неординарная, как глоток свежего воздуха или только что выпавший посреди жаркого дня прохладный дождь. Художница, девушка из высшего света. [64]

Мор теряет свой единственный шанс, он не способен преодолеть условности, перестроить себя – и в этом его обреченность и трагизм исследованной в романе ситуации. Но в этом и полемика с экзистенциальной концепцией свободы, которой противопоставлен моральный принцип жертвенности, умения поступиться собственными интересами во имя другого.[64]

В тексте романа Мердок «Замок на песке» используется повтор для речевой характеристики персонажей, экспрессивности, эмоциональности; нередко приобретая сатирическую направленность.

But at the same time tried not to give a sign, as though before it there was a child, the child which the more to it pay attention, the plays pranks more strongly. How much it is sincere in the prank, it hasn't understood yet. (p. 62) – таким

образом автор выражает внутреннее состояние главного персонажа, когда он разговаривает с мисс Картер.

В данном примере лексический повтор существительного придает большую напряженность описываемой обстановке, несет функцию усиления. При этом тяжелый эмоциональный фон проблематики произведения передается не только при описании внутреннего состояния героя, но и при описании его действий, окружающей среды. Таким образом выражается отношение главного персонажа к мисс Картер, его нерешительность. Такой подход придает произведению большую многогранность и эмоциональную нагруженность.

Для У. Мора очень важной есть его профессиональная деятельность, он пытается чему-нибудь научить свою жену, расширить ее кругозор, отыскать в ней какие-то таланты. Но все его попытки тщетны, Нен считала Мора посредником между ней и миром. Следовательно, дом был завален предметами, которыми он хотел заинтересовать свою жену:

The house has been filled up by a heap of the things hinting at areas with which he tried to interest the wife: French grammar, grammar German, books on stories, biographies, albums of reproductions, among them there was even a guitar, on which Nen any time jingled, but and hasn't learned to play.(p. 9)

В предложенном примере лексический повтор использован для передачи обстановки, в которой происходит действие. В данном случае лексический повтор играет роль, нацеленную на концентрации читателя также на быте персонажа, его повышенному вниманию к атрибутам профессиональной деятельности, что, в свою очередь, подчеркивает его особо трепетное отношение к профессии, повтор несет функцию усиления. В композиционном плане этот повтор очень прост: повторяющиеся слова стоят рядом друг с другом.

Главный персонаж находится в доме Демонта и собирается войти в гостиную, в которой находилась Рейн:

Mor has turned and has slowly slowly started wandering downwards. On road what for has corrected a tie. Having stopped at a drawing room door, he has looked afar, there, where the rooms, going one for another, converged in the long term on kitchen doors in which there was Handi and, most likely, listened. (p. 18)

В приведенном примере лексический повтор имплицитно утомление, вызванное работой, нацелен на характеристику действия и несет усиливающую функцию. Повтор описывает эмоциональное состояние главного персонажа, подчеркивает его глубоко упадническое и депрессивное состояние, что помогает характеризовать персонажа (Мора) как человека, с трудом и зачастую безуспешного решающего проблемы, встречающиеся на жизненном пути. Функция реализуется прежде всего ритмом, который образуется из-за повторения слов.

Mor looked for and looked for words for the answer, but Demont has entered.(p. 31)

В данном примере лексический повтор дублирует действие, представленное глаголом *look for*. Повтор подчеркивает затруднение, с которым персонаж подбирает необходимые слова для разговора, что говорит о его неуверенности в себе и неспособности быстро реагировать на различные обстоятельства, с которыми он сталкивается.

Мор с Рейн срезают цветы:

Around night, cool, barhatno-black smelled sweet. But Mor also has in the dark found a way to the wooden gate conducting on a cozy- cozy lawn. (p. 34)

В данном примере лексический повтор придает живость и яркость описываемой обстановке, усиливая при этом контраст между внутренним болезненным состоянием персонажа и внешним благоухающим миром вокруг персонажа.

Находясь вместе с Рейн в изостудии, Мор:

For the first time for all this long day Mor felt free, in such degree free that has dared to observe the companion. (p. 47)

В приведенном примере лексический повтор носит функцию усиления, демонстрирует особенности эмоционального состояния героя. Мор впервые за день чувствовал себя свободным.

He didn't feel any pleasure, any enthusiasm of that has made. Yes he also didn't know in accuracy what exactly it has made. He repented that has said those words. (p. 102)

Здесь семантический повтор автор употребила чтобы полностью отразить душевное состояние Мора.

At first he calmed himself thought that, can, she also will not come. She, should be, has understood that he has said those words in a temper and now regrets for them so, it is necessary to pretend that anything and hasn't been told. (p. 132)

Здесь он все время думает о Рейн, поэтому повторяется she. Повтор местоимения в данном случае передает описание душевных переживаний Уильяма Мора. Повтор в данном примере носит связующую функцию, так как не столько описывает состояние главного персонажа, сколько скрепляет между собой предложения.

He said: «I want meat for breakfast! Meat for breakfast! » (p. 172)

В данном случае повтор носит функцию нарастания и показывает на нервное и возбужденное состояние Мора.

Читая лекцию Мор размышляет:

Also that has again come, painted by grief, sense of guilt, he tested its every time when caught itself that, forgetting about necessity of mutual understanding with pupils as the teacher, simply represents the teacher. (p. 78)

Данный пример с лексическим повтором, который усиливает и в очередной раз подчеркивает особое отношение героя к своей работе, в

которой он находит отраду, но при этом и переживает тяжелые эмоциональные перевороты в душе, когда сталкивается с какими-либо проблемами в своей деятельности. В данном случае функция повтора-нарастание.

At first Mor seemed that Nen has made friends with someone from students and for this reason comes after it at lecture. But he was mistaken, with anybody Nen hasn't made friends, anybody hasn't interested her. (p. 175)

В данном примере, не смотря на то, что повторы находятся в разных предложениях, которые идут подряд, они не теряют при этом своей функции и акцентируют внимание читателя на тех вопросах, которые в большей степени беспокоят Мора. Повтор носит функцию усиления.

Выводы по второй главе

Творчество Айрис Медок характеризует собственная, не на чью не похожая манера письма, интерес к противоестественным влечениям человека, психологическая насыщенность, абсурд, незаконченность, непредсказуемость, интрига. Писательница ставит перед читателями философские вопросы, обнажая нравственные первоосновы существования. В ее творчестве есть признаки таких художественных направлений как реализм, модернизм и постмодернизм. Ее романы зачисляются как к массовой литературе, так и к серьезной, философской. А. Мэрдок приписывают к течению экзистенциализма, хотя, сама автор категорически отрицала свою принадлежность какому либо философскому течению. В романе "Замок на

песке" А. Мэрдок развила тему самововлеченности, творчества, свободы личности. Пограничной ситуацией в романе есть любовь к себе, свободе, переменам, женщине. В прозе используется повтор для речевой характеристики персонажей, экспрессивности, эмоциональности; нередко приобретая сатирическую направленность.

У. Мор из характеристики автора открывается как учитель средних лет, обремененный семьей и чувством долга, уставший, разочарованный в жизни, несчастливый в супружестве. Главный персонаж романа А. Мердок, У. Мор предстает перед выбором – оставить все как есть, или уехать с любимой женщиной бросив семью и обыкновенный уклад жизни. У. Мор сомневаясь в себе, не способен преодолеть условности, находится в глубоком депрессивном состоянии.

А. Мердок противопоставляет болезненное состояние главного персонажа живости и яркости описываемой обстановки, благоухающему миру, молодой и жизнерадостной Рейн.

Заключение.

Анализ литературы последних лет, посвященный проблемам изучения повтора, позволяет сделать вывод о всевозрастающем к нему интересе.

Лексический повтор - это повторение слова, словосочетания или предложения в составе одного высказывания (предложения, сложного синтаксического целого, абзаца).

Лексические повторы различного вида широко используются для придания экспрессивности художественному тексту.

Благодаря повторению слов или словосочетаний на них фиксируется внимание читателя, тем самым усиливается их роли в тексте. Повтор придает связность, подчеркивает важнейшие мысли, также он подчеркивает упорядоченность построения высказывания.

Основываясь на имеющихся данных, можно сделать следующие выводы:

Повтором реализуются следующие функции:

- 1) - функция усиления
- 2) - функция нарастания
- 3) – фоновая функция
- 4) - ритмическая функция
- 5) - связующая функция.

Повтор используется в художественном тексте очень часто. Однако, стоит особо подчеркнуть, что наиболее распространенной функцией повтора

является функция усиления, это можно объяснить тем, что данная функция помогает автору акцентировать внимание читателя на том или ином аспекте, что, в дальнейшем, способствует формированию позиции и отношения читателя к тому или иному персонажу, обстановке.

Прочие функции также имеют место быть, но ритмическая функция повтора в анализируемом тексте выявлена не была, стоит предположить, что она характерна, в большей степени для стихотворных произведений.

Связующая и функция нарастания также представлены в произведении «Замок на песке», однако, в значительно меньшей степени, нежели функция усиления.

Список литературы

1. Алексеев М.П. Литература средневековой Англии и Шотландии – М: "Высшая школа", 1984
2. Ален У. Традиция и мечта. – М.: Прогресс, 1970
3. Английская литература XX века. / Под ред. Струковой Г.Г., Филюшкиной С.Н. – Издательство Воронежского педуниверситета, 1995
4. Английская литература XX века и наследие Шекспира. / Под ред. Саруханяна А.П. – М., "Наследие", 1997
5. Аникин П.В., Михальская Н.П. История английской литературы – М.: "Высшая школа", 1975
6. Аникин П.В., Михальская Н.П. Английский роман XX века – М.: "Высшая школа", 1982
7. Аникст А. История английской литературы. – М., 1956
8. Антропова А.Н. Стилистика английского языка, М., 1994.
9. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка, М.: «Просвещение» - 1975 - 303с.
10. Арутюнова Н.Д. О теории художественного текста, М., 1988.
11. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. М.: 2003.
12. Болотов С.К. Языковые единицы в художественном тексте, М., 1981.

13. Бюлер Карл, Теория языка: Репрезентативные формы языка, М., 2000.
14. Владимирова Н.Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века. – Новгород, 1998
15. Вандриес Ж. Эмоции, структура и язык. М., 1989.
16. Вандриес Ж. Язык. Соцэкгиз, М., 1937, стр. 147.
17. Виноградов В.В. О языке художественной литературы, М.: «Гослитиздат» - 1959 - 654с.
18. Виноградов В.В. О теории художественной речи.– Москва, 1971.
19. Винокур Т.Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. – М., 1980.
20. Воробьева В. Г. Стилистика английского языка, СПб., 1993.
21. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования, М.: изд. «Наука» - 1988 - 138с.
22. Гончарова Е.А. Категории автор-персонаж и их лингвистическое выражение в структуре художественного текста (на материале немецкоязычной прозы) ДДФН Л., 1984г. 514с.
23. Григорян П.А. стилистика художественного текста, М., 1974.
24. Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста - М.: 1987.
25. Дымарский П.Р. Лингвистика художественного текста, М., 2001.

26. Жантиева Д.Г. Английский роман XX века. – М.: Издательство "Наука", 1965
27. Земская Е.А. Русская разговорная речь, М., 1981.
28. Зиндер Л.Р. Функционально- текстовые аспекты языковых единиц, СПб., 1995.
29. Золотова М. М. Художественный текст и его особенности. М., 1984.
30. Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. – М: "Высшая школа", 1984
31. Ивашева В.В. Судьбы английских писателей. – М.: Советский писатель, 1989
32. Ивашева В.В. Лабиринты фантазии. – М, 1971
33. История английской литературы. / Под ред. Катарского Т.З. – М., Издательство Академии Наук СССР, 1958
34. История английской литературы. Т1: Издательство Академии Наук СССР, М., 1945
35. Ионова С.В. Эмоциональная интерференция в тексте //Язык и эмоции: личностные смыслы и доминанты в речевой деятельности. Сб. науч. трудов/ ВГПУ. Волгоград: Издательство ЦПО «Центр» 2004.-248с.
36. Кацнельсон Б. Терминология и ее проблемы. Л., 1972
37. Кеттл А. Введение в историю английского романа. – М.: Издательство "Прогресс", 1966

38. Кожевникова М.А. Язык и эмоции, М.,1977.
39. Корман П.В. Стилистические особенности художественного текста. М., 1973.
40. Кузнец М.Д., Скребнев Ю.М. Стилистика английского языка.- Л., 1960
41. Литература Англии. XX век. / Под ред. Шаховой К.А. – Киев: "Вища школа", 1987
42. Лихачев Т. Н. Языковые выражения в художественном тексте, Л., 1970.
43. Лозовская Н.И. Концепция человека в творчестве Айрис Мердок. – М, 1980
44. Лосев Т.Р. Психологический аспект художественного текста, М., 1982.
45. Лукин В.А. Художественный текст Основы лингвистической теории. Аналитический минимум / М., Ось-89, 2005
46. Лукьянова Н. А. О семантике и типах экспрессивных лексических единиц.//Экспрессивность лексики и фразеологии. Межвузовский сборник, Новосибирск, 1986.
47. Михальская Н.П. Пути развития английского романа (1920 – 1930-х годов). Утрата и поиски героя. – М.: "Высшая школа", 1966
48. Модернизм в зарубежной литературе – М., 1998
49. Палкин М.А. Вопросы теории литературы / Минск, Высшая школа, 1971

50. Петрова В.С. Лингвистика английского языка, М., 2004.
51. Пищальникова В.А. Психолингвистический анализ текста, М., 1992.
52. Путеводитель по английской литературе. / Под. ред. М. Дрэббл, Д. Стрингер. – М.: ОАО Издательство "Радуга", 2003
53. Сорокин И. К. Система языковых единиц, Л., 1987.
54. Судленкова О.А., Кортес Л.П. 100 писателей Великобритании. – Минск: "Вышэйшая школа", 1997
55. Топоров В.Н., Соколов М.Н. Насекомое. // Мифы народов мира. Т.2 – М., 1977
56. Тураева З.Я. Лингвистика текста Лекции С – Петербург «Образование» 1993 г.
57. Урнов М.В. Вехи традиции в английской литературе. – М.: "Художественная литература", 1986
58. Уэллс С., Шоу Д. Шекспировская энциклопедия – М.: ОАО Издательство "Радуга", 2002
59. Федоров А. В. Язык и стиль художественного произведения. – М., Л., 1963
60. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка.- Воронеж: Изд-во Воронеж. Ун-та, 1987.
61. Шаховский В.И. Эмоционально-смысловая доминанта в естественной коммуникации// Язык и эмоции: личностные смыслы и

доминанты в речевой деятельности. Сб. науч. трудов/ ВГПУ. Волгоград: Издательство ЦПО «Центр» 2000.-248с.

62. Шевченко А.А. Лингвистика текста, М.,1995.

63. Элиот Т.С. О классике. Из литературно-критического наследия.
// Вопросы литературы, №8, 1988

64. <http://www.livelib.ru/book/1000321042>