

Нормуродова Нозлия Зарилловна

**СОВРЕМЕННАЯ
ЛИНГВИСТИКА В СВЕТЕ
АНТРОПОЦЕНТРИЗМА**

Монография

ТАШКЕНТ
«ISHONCHLI HAMKOR»
2021

УДК
КБК

Ответственный редактор:
Доктор филологических наук, профессор
Д.У.Ашурова

Рецензенты:
Доктор филологических наук, профессор
Сиддикова И.А.
Доктор филологических наук, профессор
Д.Э.Лутфуллаева
Доктор филологических наук, доцент
М.Р.Галиева

Монография представляет собой научный труд в доступном изложении. В ней рассматривается проблема взаимодействия антропоцентризма, дискурсивной личности и художественного дискурса. Расширенно изучается вербальная экспликация антропоцентризма в художественном дискурсе, что предполагает необходимость рассмотрения художественного дискурса в триединстве «автор – текст-читатель». Представлено изучение коммуникативно-когнитивной деятельности дискурсивной личности автора и персонажа, отражающего индивидуальную картину мира автора, его знания о мире, ценностные и эстетические установки. Новый подход существенно дополняет круг вопросов связанных с когнитивным стилем автора, особенностями языковой индивидуальной авторской картины мира, проблемами когнитивной интерпретации и глубинной семантики художественного дискурса.

Монография предназначена для гуманитариев различных специальностей: филологов, историков, культурологов, преподавателей иностранных языков, а также для широкого круга читателей, интересующихся лингвистикой и культурой.

Утверждено к печати Учёным Советом Ташкентского государственного университета узбекского языка и литературы им. Алишера Навои (протокол №3 от 31.10.2021)

ISBN 978-9943-7478-3-8

ОГЛАВЛЕНИЕ

МУНДАРИЖА	
ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ АНТРОПОЦЕНТРИЗМА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ НАУКИ.....	14
1.1. Современный этап развития лингвистики с позиции антропоцентризма.....	14
1.2. Понятие дискурса и особенности художественного дискурса	19
ГЛАВА II. ДИСКУРСИВНАЯ ЛИЧНОСТЬ В СВЕТЕ АКТУАЛЬНЫХ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ: ПОНЯТИЕ, СТРУКТУРА И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ.....	33
2.1. Понятие и структура дискурсивной личности.....	33
2.2. Дискурсивная личность автора	39
2.3. Дискурсивная личность персонажа.....	46
ГЛАВА III. ЯЗЫКОВЫЕ МАРКЕРЫ ДИСКУРСИВНОЙ ЛИЧНОСТИ АВТОРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ	53
3.1. Авторские размышления как отражение концептуальной картины мира автора	53
3.2. Сентенция как языковой маркер дискурсивной личности автора	63
3.3. Роль заглавия и эпитафия в репрезентации концептуальной картины мира автора	74
3.4. Выражение авторской модальности в описательных контекстах	96
3.5. Концепт в свете антропоцентричности художественного дискурса.....	112
ГЛАВА IV. ВЫРАЖЕНИЕ ДИСКУРСИВНОЙ ЛИЧНОСТИ ПЕРСОНАЖА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ДИСКУРСИВНОЙ ЛИЧНОСТИ АВТОРА.....	131
4.1. Художественный диалог как выражение дискурсивной личности персонажа и автора	131

4.2. Несобственно-прямая речь как средство создания индивидуальной картины мира дискурсивной личности персонажа и автора	155
4.3. Когнитивно-стилистические особенности графических средств как выражение дискурсивной личности персонажа и автора.....	171
Заключение	185
Список использованной литературы:	192

ВВЕДЕНИЕ

Лингвистика на современном этапе ее развития характеризуется антропоцентрическим подходом к исследованию языка. Категория антропоцентричности предполагает исследование мотивов и интенций говорящего на материале различных видов текста, в частности, художественного текста. В связи с этим классификация языковых маркеров категории автора и персонажа и их репрезентация в поверхностных и глубинных структурах текста представляется задачей первостепенной важности.

Актуальность данной темы по проблеме вербальных маркеров антропоцентризма обусловлена общей ориентацией современного языкознания на исследование человеческого фактора, исходя из когнитивно-дискурсивных особенностей его реализации в художественном дискурсе, а также недостаточной изученностью языковой репрезентации дискурсивной личности автора и персонажа. Настоящая работа базируется на принципах антропоцентризма и междисциплинарности и находится на пересечении таких дисциплин как лингвоперсонология, когнитивная лингвистика, в частности когнитивная стилистика, лингвоконцептология, лингвопрагматика, лингвокультурология.

Проблема дискурса представляет собой обширную и противоречивую область исследования, характеризующуюся большим разнообразием подходов и мнений. Детальный анализ существующей по данной проблеме литературы позволил выявить наиболее значимые характеристики дискурса. К таковым относятся антропоцентризм, интенциональность, адресность, интегративность, ситуативность, процессуальность, открытость, динамичность. Перечисленные признаки позволяют рассматривать дискурс как сложное, многомерное, коммуникативно-когнитивное явление, которое включает текст и различные экстралингвистические факторы: коммуникантов, ситуацию и условия общения, целевые установки, социокультурный контекст.

Такое понимание дискурса в полной мере применимо к художественному тексту, анализ которого невозможен без привлечения экстралингвистических факторов и широкого социокультурного контекста. В связи с этим представляется целесообразным

использование термина “художественный дискурс”, который рассматривается как двусторонний “лингвокреативный процесс порождения и восприятия текста” (Н.Ф. Алефиренко). Изучение художественного дискурса с позиции антропоцентризма вводит в орбиту исследования факторов автора, персонажа и читателя, что делает художественный дискурс своеобразным фокусом пересечения дискурсивных личностей.

Актуальность данной темы обусловлена общей ориентацией современного языкознания на исследование человеческого фактора, выявление вербальной экспликации антропоцентризма на основе когнитивно-дискурсивных особенностей его реализации в художественном дискурсе, малоисследованностью маркеров дискурсивной личности автора и персонажа.

Настоящая монография базируется на принципах антропоцентризма и междисциплинарности и находится на пересечении лингвоперсонологии, когнитивной лингвистики, в частности когнитивной стилистики, лингвопрагматики, лингвокультурологии. Следует отметить, что особенности антропоцентризма, дискурса и языковой (в нашем случае дискурсивной личности – ДЛ) личности не раз становились предметом изучения как в лингвистическом, так и в литературоведческом планах. Однако, несмотря на значительное количество работ в этой области, остается нерешенным целый ряд проблем, связанных с развитием современных тенденций в языкознании. Это, прежде всего, прагматические, когнитивные, культурологические и психологические аспекты дискурсивной личности в художественном дискурсе. Исследование посвящено проблеме антропоцентризма художественного дискурса, что проявляется, прежде всего, в ДЛ автора и персонажа. Таким образом, актуальность данного исследования обусловлена, с одной стороны, теоретической значимостью поставленных задач по изучению антропоцентризма, с другой – недостаточной изученностью вербальных маркеров антропоцентризма в художественном дискурсе в русле новых направлений лингвистики – лингвоперсонологии, когнитивной лингвистики, лингвопрагматики и лингвокультурологии.

Проблема междисциплинарного и антропоцентрического подхода к исследованию художественного текста и дискурса разра-

бываается в научных трудах ряда зарубежных учёных, таких как П. Вердонк, А. Вежбицкая, Т.А. ван Дейк, Дж. Лакофф, Г. Лич; отечественных ученых, Д. У. Ашурова, Г.Х. Бакиева, М.Р.Галиева, Н. М. Джусупов, Д. Э. Лутфуллаева, Н. М. Махмудов, М. И. Расулова, Ш. С. Сафаров, Д.С. Худойбергана; российских ученых Н. Ф. Алефиренко, Н.Д. Арутюнова, И.В.Арнольд, Н.Н. Болдырев, И.Р. Гальперин, А.В. Карасик, Ю.Н.Караулов, Е.С. Кубрякова, В.А. Маслова, Е.В. Падучева, Ю. С. Степанов, В.Н. Телияидр.

В лингвистической науке о возможности через язык реконструировать личность, ее сознание взгляд на мир, отмечалось в работах А.А.Потебни, Л.В. Щербы, Г.О. Винокура, Б.А. Ларина и других ученых. Структура языковой личности наиболее детально описана на материале русского языка в работах Ю.Н. Караулова. Многие положения данной работы, касающиеся структуры языковой личности (в нашем случае дискурсивной личности – ДЛ), послужили в качестве исходных теоретических предпосылок нашей работы. В зарубежном языкознании проблема ЯЛ рассматривается в основном в психолингвистическом аспекте (Маслоу, 1999; Ericson, 2004)¹.

¹ Verdonk P. Stylistics. Oxford Introductions to Language Study Text. Series Editor H.G. Widdowson. – Oxford University Press, 2002. – 124 p.; Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.; Van Dijk, T.A. (1993b) Discourse, Power and Access, in C.R. Caldas (ed.) Studies in Critical Discourse Analysis. London: Routledge (in press). Van Dijk, T.A. and Kintsch, W. (1983) Strategies of Discourse Comprehension. New York: Academic Press; Lakoff G. Metaphors We Live by. – Chicago.: Univ. of Chicago Press, 1980. – 456 p.; Leech N. Style in Fiction. – N-York.: Longman, 1981. – 325 p.

Ашурова Д.У. Стилистика в светоконгнитивной теории языка // Ўзбекистонда хорижий тиллар/Илмий методик электрон журнал. –Т., 2018. –№2 (21); Галиева М.Р. Теолингвистика: истоки, направление, перспективы. (монография) –Т.: VneshInvestProm, 2018. –258 с.; Джусупов Н.М. Когнитивно-стилистический аспект выделения слова (на материале английского яз.) // Преподавание языка и литературы. – Ташкент, 2010. – № 3. – С. 31–40; Махмудов Н. Ўхшатишлар – образли тафаккур махсули // Ўзбек тили ва адабиёти. – Тошкент, 2011. – №3. – Б. 19-24; Расулова М.И. Основы лексической категоризации в лингвистике. – Т.: Фан, 2005. – 267 с.; Сафаров Ш. С. Когнитив тилшунослик. – Жиззах: Санзор нашриёти, 2006; Худойбергана Д.С. Антропоцентрическое толкование художественных текстов в узбекском языке: Автореф. дисс. д-ра филол. наук. –Тошкент, 2015.

Проблеме антропоцентризма посвящено ряд диссертационных исследований, в которых рассматривались проявления антропоцентризма в современной русской лексикографии (Каламбет, 2007), человека в парадигме антропоцентризма (Никишина, 2008), антропоцентризма художественного текста как принципа организации его лексической структуры (Чурилина, 2002), антропоцентрического и аксиологического аспектов во фразеологии (Багаутдинова, 2007),

Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова: синергетика языка, сознания и культуры. – М.: Academia, 2002; Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 5-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.; Арутюнова Н.Д. Дискурс // БЭС. Языкознание. 2-е (репринтное) изд. «ЛЭС» / Главн. ред. В.Н. Ярцева. М.: Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», 2000. – С. 136–137; Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования – М.: Наука, 1981. –139 с.; Кубрякова Е.С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке. Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира/Рос. академия наук. Ин-т языкознания. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.; Карасик В. И. Этнокультурные типы институционального дискурса // Этнокультурная специфика речевой деятельности: сб. обзоров. М.: ИНИОН РАН, 2000. С. 37–64; Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Издательство ЖИ, 2007. – 264 с.; Кубрякова Е.С. О термине «дискурс» и стоящей за ним структуре знания // Язык. Личность. Текст: Сборник к 70-летию Т.М. Николаевой // Ин-т славяноведения РАН; Отв. ред. проф. В.Н. Топоров. М.: Языки славянских культур, 2005. С. 23-33; Маслова В.А. Современные направления в лингвистике. – М.: РУДН, 2008. – 220 с. (эл. Вар. www.books.gumerbibliotec); Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. – 3-е изд. испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с. Телия В.Н. Метафора и ее роль в создании русской языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1982. – С. 173–205.

Маслоу У.Г. Мотивация и личности (перевод с английс. А.М.Татлыбаева). – СПб, Евразия, 1999. 479 с; Erikson E “Linguistic Identity and the Limits of Global English” // Globalization: English and Language Change in Europe, ed. by Anna Duszak and Urszula Okulska, 17-33. Frankfurt, Berlin, Bern, Brussels, New York & Oxford: Peter Lang, 2004.

антропоцентризма юмористического дискурса (Бородина, 2015)¹.

Узбекскими учеными проводятся исследования в русле антропоцентризма, освещающие проблемы когнитивной лингвистики, лингвопрагматики и лингвокультурологии. Об этом свидетельствуют научные работы Д.У.Ашуровой, Г.Х.Бакиевой, М.Р.Галиевой, Н.М. Джусупова, Д.Э.Лутфуллаевой, Н.М.Махмудова, М.И.Расуловой, Ш.С.Сафарова, Д.С.Худайбергеновой и др., осуществляемые в рамках таких научных теорий, как концептуализация и категоризация, теория концептов, интертекстуальность, теория выдвижения, языковая личность, фреймовая семантика и др.

Таким образом, анализ лингвистической литературы по проблеме антропоцентризма и языковой/дискурсивной личности свидетельствует о том, что, несмотря на значительное количество работ в этой области, остается нерешенным целый ряд проблем, касающихся языковой экспликации антропоцентризма в дискурсе. Что касается аспектов выражения дискурсивной личности автора и персонажа в художественном дискурсе, выбранными нами в качестве объекта исследования, то такие работы в плане комплексного исследования дискурсивной личности отсутствуют.

Целью монографии является выявление вербальных маркеров антропоцентризма в художественном дискурсе, исходя из семантико-стилистических, коммуникативно-прагматических, когнитивных, культурологических, психологических особенностей дискурсивной личности автора и персонажа.

В соответствии с поставленной целью задачами исследования являются:

¹ Каламбет Е. В. Проявления антропоцентризма в современной отечественной лексикографии: на материале лингвистических словарей. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2007. – 23 с; Никишина Т. Г. Проблема человека в парадигме западного антропоцентризма. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов на Дону, 2008. – 26 с; Чурилина Л. Н. Антропоцентризм художественного текста как принцип организации его лексической структуры. Автореф. дис. ... док. филол. наук. – Санкт Петербург, 2002. – 44 с; Багаутдинова Г. А. Человек во фразеологии: антропоцентрический и аксиологический аспекты. Автореф. дис. ... док. филол. наук. – Казань, 2007. – 46 с; Бородина Л. В. Антропоцентризм юмористического дискурса.

Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2015. – 26 с.

1) проанализировать существующие подходы к исследованию принципа антропоцентризма в лингвистике; 2) описать новые подходы художественного текста в свете антропоцентрической парадигмы; 3) определить сущность художественного дискурса с позиции антропоцентрической парадигмы; 4) определить основные параметры ДЛ автора и персонажа; 5) выявить основные маркеры ДЛ автора; 6) рассмотреть авторские размышления как отражение индивидуально- авторской картины мира; 7) определить и описать роль заглавия, эпиграфа в репрезентации концептуальной картины мира автора; 8) рассмотреть авторскую модальность в описательных контекстах; 9) выявить специфику концепта в свете антропоцентричности художественного дискурса; 10) рассмотреть проявление ДЛ автора и персонажа в художественном диалоге; 11) определить когнитивно-стилистическую значимость графических средств как выражение дискурсивной личности персонажа и автора; 12) выявить концептуальные признаки несобственно-прямой речи как выражение ДЛ персонажа и автора.

Научная новизна монографии заключается в том, что впервые с позиций новых направлений лингвистики предпринята попытка комплексного изучения вербальных маркеров антропоцентризма в англоязычном художественном дискурсе. Соответственно в работе:

1) осуществлен новый подход к анализу художественного дискурса с позиций принципа антропоцентризма, междисциплинарности и интегральности;

2) определено своеобразие художественного дискурса как одного из самых сложных видов коммуникации – художественно-литературной, субъектами которой становятся автор и персонаж;

3) обосновано положение о том, что антропоцентризм художественного дискурса проявляется в дискурсивной личности автора и персонажа;

4) выявлены основные языковые маркеры дискурсивной личности автора, проявляемые в таких фрагментах и единицах текста, как а) авторские размышления, заключающихся в а) автосемантической, проявляемой в структурной законченности, относительной смысловой самостоятельности и функциональной значимости; б) стилистической маркированности, проявляемой в конвергенции стилистических средств, способствующих выдвигению наиболее

значимой информации; в) концептуальной значимости, заключающейся в выражении концепта всего произведения; 2) в заглавии, проявляемые в а) имплицитности; б) стилистической маркированности; в) символичности; г) концептуальной значимости; 3) в описательных контекстах, получивших отражение в а) двухуровневой структуре, включающей лингвистический (эксплицитный) и концептуальный (глубинный) уровни, б) культурных концептах; в) антропоморфизации д) стилистической маркированности; 4) лингвоконцепт и особенности его функционирования как а) когнитивно-пропозициональной структуры, компонентами которой являются субъект, объект, предикат и атрибут. б) дуальные концепты, построенные на принципе бинарности и представляющие собой когнитивно-смысловую диаду.

5) выявлены основные языковые маркеры дискурсивной личности персонажа, проявляемые в таких фрагментах и единицах текста, как в 1) художественном диалоге, проявляемые в а) семантико-стилистических характеристиках, предполагающих определенную организацию семантико-стилистических средств, которая способствует «выдвижению» и достижению его эффективности; графических средств и несобственно-прямой речи; б) коммуникативно-прагматических особенностях, направленных на выявление социального и профессионального статуса, ролевых и личностных отношений между коммуникантами, гендерной, возрастной, локальной, национально-расовой характеристики, эмоционального состояния коммуникантов, черт характера и культурной принадлежности ДЛ персонажа; в) когнитивных характеристиках, предполагающих рассмотрение процессов концептуализации языковых единиц в плане их соотношения с ментальными структурами, отражающими внутренний духовный мир ДЛ персонажа; г) психологических характеристик, предполагающих выявление психологических, индивидуально-личностных особенностей ДЛ персонажа, репрезентирующих определенный психологический тип; 2) графических средствах, характеризующихся а) концептуальной значимостью, позволяющей рассматривать их в качестве одного из способов выдвижения; б) имплицитностью; 3) несобственно-прямой речи, включающей а) двухплановость, которая может быть представлена неравнозначно, т.е. в зависимости от прагматической

установки на первый план может выходить дискурсивная речь автора или персонажа; б) национально-культурную направленность, позволяя выявить отношение автора и персонажа к культурным ценностям, установкам и выявить особенности их мировидения. в) стилистическую маркированность, представленную в конвергенции стилистических приёмов, направленных на создание эмотивности и образности; д) гетерогенность, получившая отражения в языковых единицах в книжной и разговорной лексики.

В первой главе «Теоретические вопросы антропоцентризма в контексте развития современной лингвистической науки» на материале критического анализа лингвистической литературы определяются исходные теоретические положения и принципы современного этапа развития лингвистики с позиции антропоцентризма, новые подходы к анализу художественного текста в свете ведущих парадигм знания и принципов междисциплинарности, а также освещены понятие дискурса, особенности художественного дискурса.

Во второй главе монографии **«Дискурсивная личность в свете новых лингвистических направлений: понятие, структура и тенденции развития»** разрабатываются основные параметры ДЛ автора и персонажа и идентифицируются основные языковые маркеры антропоцентризма.

Развитие лингвоперсонологии, дискурсологии и коррелирующих с ней дисциплин критического дискурсивного анализа расширили представление о языковой личности¹. Понятие «языковая личность» получило дальнейшее развитие и применительно к дискурсивному анализу преобразилось в новый термин – дискурсивная личность. Использование этого термина обусловлено тем, что в процессе коммуникации понятие языковой личности расширяется и обогащается за счет дискурсивных практик, что связано с пересечением коммуникативных и когнитивных факторов.

В третьей главе **«Языковые маркеры ДЛ автора в художественном дискурсе»** изучение дискурсивной личности автора проводится с позиций авторской модальности и интенциональности,

¹ Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Издательство ЖИ, 2007. – 264 с.

что позволяет выявить наиболее концептуально и аксиологически значимые компоненты индивидуально-авторской картины мира. Следует отметить, что дискурсивная личность автора проявляется во всей системе используемых языковых средств: в отборе лексических единиц, в особенностях стилистической, синтаксической и композиционной организации текста, в текстовых категориях интенциональности и модальности. Вместе с тем в исследовании выдвигается положение о том, что в ХД выделяются определенные фрагменты и единицы, непосредственно отражающие ДЛ автора. В качестве вербальных маркеров ДЛ автора, как показало исследование, определяются а) авторские размышления; б) заглавия и эпиграфы; в) лингвоконцепты; г) описательные контексты; д) сентенции.

Четвертая глава **«Выражение дискурсивной личности автора сквозь призму дискурсивной личности персонажа»** посвящена проблеме взаимодействия ДЛ персонажа и автора. Рассматривая проблему дискурсивной личности персонажа, необходимо подчеркнуть, что характеристика персонажа создает предпосылки для выражения авторской модальности, тем самым объединяет дискурсивную личность автора и персонажа. Другими словами, ДЛ персонажа выступает в осложнённом виде, в сочетании ДЛ персонажа и автора. Вербальными маркерами ДЛ персонажа и автора являются а) художественный диалог; б) графические средства; в) несобственно-прямая речь.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ АНТРОПОЦЕНТРИЗМА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ НАУКИ

1.1. Современный этап развития лингвистики с позиции антропоцентризма

За последние десятилетия в лингвистике наблюдаются коренные преобразования. Современный этап развития лингвистики характеризуется полипарадигмальностью, но доминирующая роль отводится антропоцентрической парадигме [10, 11, 15, 22, 20, 63, 67, 85, 163, 165, 176, 187, 202, 203, 233, 246].

На сегодняшний день в лингвистическом сообществе основные тенденции и принципы современной лингвистики, в частности, проблема научной парадигмы является одной из наиболее актуальных и вместе с тем дискуссионных проблем. Главным образом ученые акцентируют внимание на идее смены парадигм знания в развитии лингвистики и в соответствии с этим предлагаются их различные терминологические вариации.

Проблема научной парадигмы широко дискутируется в лингвистической литературе. Исследователи по-разному определяют как само понятие научной парадигмы, так и их наименования, и количественный состав. Американский ученый Т. Кун в 1962 году использовал термин «парадигма» как модель описания научного знания. Понятие «парадигма» («парадигма научного знания») трактовалось как «модель для постановки проблем и их решения» [141, 17 с.].

В современной лингвистике вопрос о выделении парадигм не нашел единого мнения у большинства специалистов, вследствие чего в исследованиях последних десятилетий отмечается разное количество парадигм и в зависимости от этого фигурируют их разные терминологические обозначения. Так, например, Е.С. Кубрякова выделяет четыре парадигмы – традиционную, генеративную, когнитивную и коммуникативную [138]. В работах, опубликованных в более поздний период, Е.С. Кубрякова в качестве новой парадигмы выдвигает когнитивно-дискурсивную парадигму,

которая синтезирует исходные положения когнитивной и коммуникативной парадигм [137,16 с.]. Ю.Н. Караулов определяет историческую, психологическую, системно-структурную и социальную парадигмы [118]. В.А. Маслова называет три научные парадигмы – сравнительно-историческую, системно-структурную и антропоцентрическую [163]. В.И. Постовалова дифференцирует имманентно-семиологическую, антропологическую, теоантропокосмическую (трансцендентальную) парадигмы [194]. Ф.М. Березин говорит о следующих парадигмах: младограмматическая, структуралистская, генеративистская парадигмы и парадигма когнитивной лингвистики [39]. В общей системе наименований лингвистических парадигм также выделяются следующие терминологические варианты: строевая парадигма, функционально-коммуникативная парадигма, коммуникативно-деятельностная парадигма и т.д. Обобщая существующие точки зрения, можно отметить, что почти все ученые выделяют антропоцентрическую парадигму.

Антропоцентрический аспект присущ многочисленным современным исследованиям, посвященным проблемам языка и мышления [Серебренников, 1988; Человеческий фактор в языке, 1991], современной устной речи [Земская, 1997; Шмелева, 1998], лексикологии и лексикографии [Апресян, 1995; Баранов, 2002; Богуславский, 1994; Солганик, 1993 и др.], коммуникативной лингвистики [Золотова, 1998; Онипенко, 2002], когнитивной лингвистики [Кубрякова, 1991; Апресян, 1995; Болдырев, 2002; Ашурова 2005, Сафаров 2006, Махмудов 2011], различным направлениям по изучению языковой картины мира [Вольф, 1985; Роль человеческого фактора в языке, 1988; Почепцов, 1989] и др.

Антропоцентрическая парадигма относится к числу так называемой макропарадигм, которая охватывает “ всю область дисциплинарного знания, выполняющую концептуальную функцию и поэтому предстают как внутренне непротиворечивые интерконцептуальные образования. С помощью механизма функционального включения научные макропарадигмы объединяют в себе парадигмы-спецификаторы (микропарадигмы), представляющие собой разные уровни концептуального обобщения дисциплинарного знания” [5, 21с.]. Исходя из этого определения макропарадигмы, антропоцентрическая парадигма объединяет целый ряд лингвистических

направлений, в которых в той или иной степени представлен человеческий фактор. В связи с этим мы можем утверждать, что такие направления как коммуникативная лингвистика, лингвопрагматика, психолингвистика и социолингвистика, когнитивная лингвистика, лингвокультурология, лингвоперсонология, лингвоконцептология, дискурсивная лингвистика, лингвосинергетика, теолингвистика и др. можно объединить в единую антропоцентрическую парадигму. Безусловно, каждый из названных направлений имеет свои собственные предмет и задачи исследования. Как отмечает Е.С. Кубрякова [136], современный этап развития лингвистики характеризуется полипарадигмальностью. Это положение выдвинуто тем, что «несмотря на фактически наблюдаемые процессы интеграции сближения позиций разных школ, каждая из них продолжает свой собственный путь развития, демонстрируя разные предметные области исследования и по существу являя собой отдельную (малую) парадигму научного знания» [134, С. 228]. Несмотря на самостоятельный научный статус вышеназванных лингвистических направлений, объединяющим звеном является принцип антропоцентризма, включающий в орбиту исследования человеческий фактор.

Признавая доминирующий статус антропоцентрической парадигмы, ученые определяют следующие методологические принципы современной лингвистики: антропоцентризм, экспансионизм, функционализм, экспланаторность [135]. Антропоцентризм, как уже отмечалось, рассматривается как методологический принцип, предлагающий включение в исследование языка “человеческого фактора”. Это обусловлено тем, что с одной стороны, язык во всем многообразии его функционирования предопределен человеком, его знаниями и опытом, с другой – язык является средством познания человека, его мыслей, сознания и интеллекта. Следует подчеркнуть, что принцип антропоцентризма естественно предлагает междисциплинарный подход, выход за пределы внутренней лингвистики в пространство человека и его деятельности. Антропоцентрический подход к изучению текста предполагает рассмотрение человека говорящего в качестве творческого начала, формирующего и организующего коммуникативный процесс. В современной лингвистике коммуникативная теория текста формируется на основе теории речевой деятельности с учетом сопряжения систем-

но-структурных, функциональных, когнитивных и дискурсивных подходов.

Экспансионизм означает выход за пределы одной науки с целью использования данных других наук для развития проблем, которые в рамках одной науки решить трудно или невозможно. По сути, экспансионизм знаменует междисциплинарный подход к изучению языка, основанный на взаимодействии двух или более дисциплин, использовании данных, положений, понятий, методологических установок одной науки в постановке и решении проблем другой науки. В связи с этим междисциплинарный подход к изучению художественного дискурса является основополагающим в настоящей работе, и представляется целесообразным детально осветить эту проблему. Существуют разные определения этого явления, но в основе всех их лежит идея взаимодействия двух или нескольких дисциплин, при этом диапазон взаимодействия может варьироваться от простого обмена идеями до взаимной интеграции, таким образом наблюдается становление новой науки. Другими словами, на стыке двух и более дисциплин в результате интегрирования определенных научных положений методологических установок формируются новые междисциплинарные направления, это не механическое перенесение понятий и положений одной науки в другую, а их плодотворное сотрудничество, способствующее постановке и решению новых проблем. Более того, есть проблемы, которые в рамках одной науки представляются неразрешимыми, в частности проблемы художественного дискурса.

Следует подчеркнуть, что в лингвистике междисциплинарность обусловлена самой природой языка, его обращенностью к человеку и всем сферам человеческой деятельности. Как отмечалось выше, это не механическое соединение разных наук, а такое взаимодействие, которое способствует возникновению новых наук (когнитивная лингвистика, нейролингвистика, лингвоперсоналогия, лингвокультурология и др.) или новых областей внутри лингвистики (лингвистика текста, теолингвистика, дискурсивная лингвистика, теория концептуальной метафоры). Понятие междисциплинарности тесно связано с понятием интегральности (холистический). Многие современные направления выполнены в направлении оптимальной интегральной модели в целом и ин-

тегральной модели текста в частности. Это объясняется тем, что анализ текста, в нашем случае художественного дискурса, строится исходя из следующих триад: язык – человек – коммуникация, язык – человек – мышление, язык – человек – культура. В нашей работе интегральный (холистический) подход является основополагающим, так как вербальные маркеры дискурсивной личности автора и персонажа рассматриваются с точки зрения их системных (структурных, семантических, стилистических) характеристик, коммуникативно-прагматических, когнитивных, культурологических установок.

Перечень всех видов знаний, необходимых в процессе коммуникации и когниции, еще раз свидетельствует о необходимости междисциплинарного подхода к языку, интеграции, лингвистических и экстралингвистических знаний, вне взаимодействия которых функционирование языка оказывается невозможным. Важно еще раз подчеркнуть, что принцип междисциплинарности положен в основу всех направлений антропоцентрической парадигмы. Это обусловлено тем, что междисциплинарность заложена в самой сущности антропоцентризма, предлагающего обращенность языка ко всем сферам человеческой деятельности. Понятие междисциплинарности тесно связано с понятием интегральности (холистический). Многие современные направления выполнены в направлении оптимальной интегральной модели в целом и интегральной модели текста в частности. Это объясняется тем, что анализ текста, в нашем случае художественного дискурса, строится исходя из следующих триад: язык – человек – коммуникация, язык – человек – мышление, язык – человек – культура. В нашей работе интегральный (холистический) подход является основополагающим, так как вербальные маркеры дискурсивной личности автора и персонажа рассматриваются в аспекте их системных (структурных, грамматических, графических, семантических, стилистических) характеристик, коммуникативно-прагматических, когнитивных, культурологических установок.

Функционализм в противовес структурализму провозглашает необходимость изучения языка в процессе его функционирования. С этих позиций язык рассматривается как целенаправленная система средств выражения в процессе коммуникации [298, С. 566].

Функциональный подход в изучении языковых явлений получает приоритетную значимость в исследовании художественного дискурса, что обусловлено онтологической сущностью дискурса предполагающего изучение языковых явлений в динамике, в процессе речевой деятельности, в процессе коммуникации. Следует обозначить, что на современном этапе развития лингвистики преимущественное признание получили две основные функции языка – коммуникативная и когнитивная[10, 11, 15, 298, 300].

Экспланаторность, направленная на объяснение роли языка в коммуникации, и окружающего его мира, - еще одна отличительная черта современной лингвистики. Иными словами, в современной лингвистике ставится задача пояснения языковых явлений и особенностей использования языка во всех сферах человеческой деятельности. Что касается теории текста, принцип объяснения также является основополагающим. Это связано с двусторонним характером текстовой коммуникации, которая предполагает изучение процессов построения текста, с одной стороны, и процессов восприятия, интерпретации текста, с другой.

Итак, следует подчеркнуть, что проблема парадигмы научного знания в современной лингвистике в силу своей многомерности и неоднозначности до сих пор остается актуальной и, в общетеоретическом плане, изучена недостаточно. Тем не менее, общепризнано, что доминирующей парадигмой в современной лингвистике является антропоцентрическая парадигма.

Основными характеристиками этой парадигмы являются междисциплинарность, функционализм и экспланаторность.

1.2. Понятие дискурса и особенности художественного дискурса

Стержневым в современной лингвистике, ориентированным на антропоцентризм языка, является понятие дискурса. Необходимо отметить, что проблема дискурса и дискурс-анализа широко дискутируется в лингвистике. Существуют разные подходы и точки зрения по данной проблематике. Известно, что впервые понятие дискурса было введено английским известным ученым Харрисом

в его книге “Discourseanalysis” [279]. Заслугой этого ученого является то, что он одним из первых провозгласил тезис о том, что основной единицей коммуникации является связный текст. Немаловажную роль в развитии теории дискурса имели работы Э. Бенвениста, который рассматривал дискурс как «речь в общении» [37, 137с.] .

Дискурс представляет собой коммуникативный процесс (адресант – текст – адресат), позволяет изучать человека в языке. Н.Д. Арутюнова подчеркивает, что присутствие человека дает о себе знать на всем пространстве языка – семантике слов, структуре предложения и «организации дискурса» (подчеркнуто нами. – Н.Н.) [15, 136-137 с.].

Анализ лингвистической литературы по проблеме дискурса показывает, что теория дискурса охватывает широкий круг проблемных вопросов, связанных, прежде всего с его определением. Согласно определению Т. Ван Дейка дискурс - это «*language can be considered as an item above the sentence or above the clause*» – («язык выше уровня предложения», перевод наш), Другими словами, дискурс рассматривается на уровне высказывания [80,86с.]. Ученый рассматривает дискурс в качестве значительной составляющей социокультурного соотношения интересов, целей, установок, интенций и мотивов коммуникантов. Также к этим определениям дискурса он добавляет социальный контекст, предполагающий рассмотрение участников коммуникации (и их характеристиках) и процесс-создания и восприятия сообщения [89, 112–113с.]. Приходько анализирует дискурс как лингвокультурное явление, которое можно интерпретировать в ракурсе именной языковой (form), социокультурного (content) и коммуникативно-прагматического (function), т.е. трех уровневой параметризации [194195с.]. В таком свете дискурс предстает как сложное когнитивно-коммуникативное целое [Кубрякова, 2005, с. 202] процессуально-результатирующего порядка [122,11с.].

Интересной представляется точка зрения Н.Д. Арутюновой, которая определяет дискурс как «речь, погруженная в жизнь» [15, 136с.]. Это определение с одной стороны подчеркивает коммуникативную сущность дискурса, с другой – когнитивную, так как процесс коммуникации непосредственно связан с познавательной

деятельности коммуникантов.

Понятие дискурса также разрабатывается также в трудах Е.С. Кубряковой, которая рассматривает дискурс как когнитивный процесс, направленный на создание речевого произведения [134, 154с.]. Таким образом, дискурс рассматривается многими исследователями как сложный коммуникативно-когнитивный процесс, что предполагает взаимодействие лингвистических (текст) и экстралингвистических факторов (коммуникативно-прагматическая ситуация, цель и условия общения, социокультурный контекст) [127; 4; 5; 20].

По мнению В.И. Карасика, «дискурс представляет собой явление промежуточного порядка между речью, общением, языковым поведением, с одной стороны, и фиксируемым текстом, остающимся в «сухом остатке» общения, с другой стороны» [115, с. 276].

К. Уэйлз отмечает, что дискурс включает в себя не только сообщение и текст, но и получателя, и отправителя речи, и ситуацию общения [296, с. 84]. Дж. Лич и М. Шорт разделяют эту точку зрения. По их мнению, понятие «дискурс» относится как к устному разговору, так и к письменной коммуникации между писателем и читателем. Поэтому существует так называемый «fictiondiscourse» [284, с. 325].

В настоящее время теория дискурса представляется настолько актуальной, что некоторые исследователи рассматривают ее в качестве новой научной парадигмы [202]. Несмотря на различные определения дискурса, каждое из них выделяет наиболее значимые характеристики дискурса. Суммируя все обозначенные в данных определениях признаки, мы можем определить набор существенных характеристик дискурса. К таковым относятся антропоцентризм, социокультурная детерминированность, ситуативность, интенциональность, динамичность, процессуальность, адресность.

Не вдаваясь подробности различных точек зрения по поводу дискурса, отметим, что одной из насущных проблем теории дискурса является разграничение понятия текста и дискурса. В этом плане можно отметить три подхода: 1. Полное отождествление понятий текста и дискурса; 2. Разграничение понятий текста и дискурса; 3. Включение понятие текста в понятие дискурса.

Согласно первой точке зрения термины текст и дискурс явля-

ются синонимичными и взаимозаменяемыми (Беллерг, А. Ж. Греймас, Ж. Курте). Об этом свидетельствует тот факт, что многие характеристики текста и дискурса совпадают. В работе Дреслера и Богранда “Introduction to Text Linguistics” текст рассматривается как коммуникативное явление, в качестве основных признаков которого выделяются связность, целостность, информативность, интенциональность и ситуативность. Все эти дистинктивные признаки в равной степени характеризуют и дискурс, что и является основанием их отождествления [272, 286 p.].

Согласно второму подходу текст и дискурс характеризуются различными свойствами. Феномен «дискурс» целесообразно интерпретировать как многомерное культурное явление, в рамках которого осуществляется вербальная континуальная коммуникация в определенном ситуативном контексте [212], которая противопоставляется тексту, характеризуемому непрерывностью.

• Взаимоотношения текста и дискурса, их различия изложены А. Ю. Поповым в работе «Основные отличия текста от дискурса» [189]. Исследователь противопоставляет спонтанность дискурса – упорядоченность текста, процессуальность дискурса – результативность текста, незавершенность дискурса – смысловая законченность текста, динамичность дискурса – статичность текста и т. д. [189, 41–44с.]. Как отмечает Н.Ф. Алефиренко, текст по своей природе своей – образование линейное, объединённое смысловой связью последовательности языковых единиц. Природа дискурса определяется его нелинейной организацией [6, С. 6-10].

Суммируя все точки зрения касательно соотношения дискурса и текста, можно определить основные параметры, разграничивающие эти два понятия по принципу оппозиции: закрытость текста – открытость дискурса, дискретность текста – недискретность дискурса, статичность текста – динамичность дискурса, результативность текста – процессуальность дискурса, завершенность текста – незавершенность дискурса, линейность текста – нелинейность дискурса. Дифференциальные признаки текста и дискурса представлены в следующей схеме:

Схема 1. Дифференциальные признаки текста и дискурса



Перечисленные признаки текста и дискурса свидетельствуют о необходимости разграничения этих двух понятий. Вместе с тем, несмотря на явные отличительные признаки, следует подчеркнуть, их тесную взаимосвязь, что находит подтверждение в исследованиях, постулирующих, что текст это часть дискурса, фрагмент дискурса [45, 67, 109]. Другими словами, согласно третьей токе зрения текст понимается как определенный результат функционирования дискурса, как «информационный след» дискурса, как «свернутый» дискурс» [5, 67, 88, 78], а дискурс – как процесс текстопостроения и рецепции текста [56, 135]. Эта точка зрения представляется нам наиболее адекватной, так как, с одной стороны, процесс коммуникации осуществляется с помощью текста (лингвистические параметры), с другой стороны, процессы порождения и восприятия текста невозможны вне учета экстралингвистических факторов (ситуативность, интенциональность, адресность, социокультурный контекст и т.д.), определяющих сущность дискурса. Рассматривая текст как часть дискурса, можно определить дискурс как текст в совокупности с экстралингвистическими факторами, как текст в процессе коммуникации, как текст в социокультурном контексте.

Исходя из такого понимания соотношения текста и дискурса, анализ дискурса, как отмечает П. Вердонк, необходимо проводить по двум направлениям. С одной стороны, необходимо изучать внутренние лингвистические параметры текста (звуковой, лексический, грамматический состав), а с другой – внешние контекстуальные факторы, которые влияют на лингвистическое значение [295, 17–19с., 118, 121].

Рассмотрев выше представленнообразнообразие интерпретаций термина «дискурс», мы определяем его как *сложное коммуникативно-когнитивное явление, предполагающее рассмотрение текста в коммуникации, в динамике, в социокультурном контексте, во взаимодействии лингвистических и экстралингвистических факторов, языковой и внеязыковой информации (знания о мире, событиях, мнения, ценностные установки).*

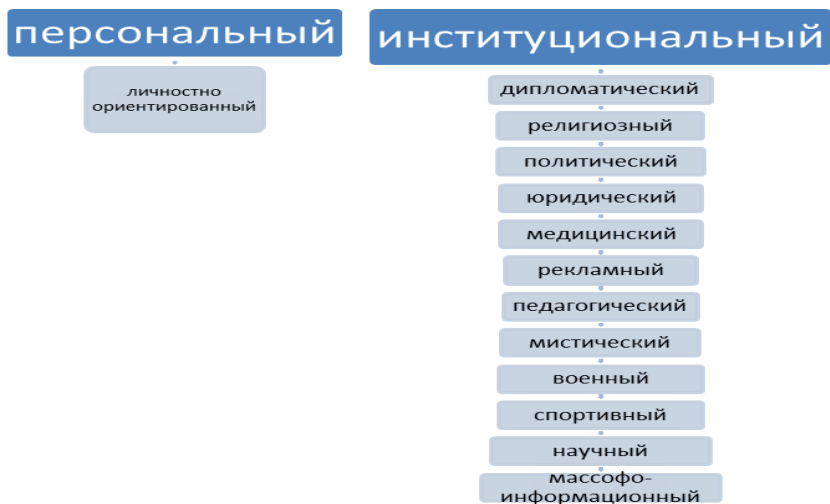
Это определение является рабочим, и может быть уточнено и модифицировано в зависимости от выбранного исследователем подхода. Как отмечают лингвисты, дискурс, являясь сложным многомерным образованием, может изучаться с позиций многих дисциплин: семантики, лингвостилистики, лингвопрагматики, когнитивной лингвистики, лингвокультурологии, психолингвистики, социолингвистики [114; 186]. В нашей работе посвященной художественному дискурсуисследование проводится с позиции лингвопрагматики, лингвостилистики, когнитивной лингвистики, лингвокультурологии и психолингвистики.

Еще одной проблемой в теории дискурса является дифференциация различных типов дискурса. Обзор лингвистической литературы выявил большой разницей в классификации различных типов дискурса. Рассмотрим некоторые, наиболее известные из них:

В. И. Карасик выделяет два основныхвида дискурса: персональный и институциональный [116,37–64с.].

Т. Лакофф выделяет особый тип дискурса – персуазивный (persuasive) дискурс, который противопоставляется обычному разговору (ordinary conversation). Основной функцией данного дискурса является убеждение, которое согласно Р.Т. Лакоффу представляет намеренное волеизъявление адресанта [144, 28р.]. В. В. Красных выделяет арготический дискурс, который подразделяется на бытовой, разговорный, просторечный дискурс и специфический

дискурс криминалитета [132]. Ш.С.Сафаров рассматривая дискурс как речевую деятельность, включает такие компоненты дискурса как референтная ситуация и отношения к ней со стороны говорящего, одновременно отражающей прагматическую сущность данного феномена [202].



В целях нашего исследования наибольший интерес представляет дискурсивный подход к художественному тексту, что обусловило использование термина “художественный дискурс”, который, по определению Н.Д. Арутюновой, рассматривается как коммуникативно-вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью [15, 138 с.]. Следует подчеркнуть, что еще задолго до появления понятий дискурса, дискурсивного анализа, дискурсивной парадигмы, в исследовании художественного текста широко использовались понятия фоновых знаний, вертикального контекста, макроконтекста, ситуативного контекста и т.д. Концепция о том, что анализ художественного текста невозможен вне широко исторического и социокультурного фактора, давно утвердилась в лингвистике (Р. Якобсон, В.В. Виноградов, Ю. М. Лотман, И.Р. Гальперин). Исходя из этого, дискурсивный подход к анализу художественного текста предопределен онтологической сущностью художественного текста.

Дискурсивный подход к анализу художественного текста проявляется также и в том, что текст рассматривается как двусторонняя коммуникативная деятельность адресанта, с одной стороны, и адресата – с другой. Художественный дискурс, таким образом, следует рассматривать как «двуединый лингвокреативный процесс порождения и восприятия текста» [5].

Чрезвычайно важным в целях нашего исследования является определение понятия художественного дискурса и его основных конститутивных признаков. Рассмотрим конститутивные признаки ХД, представляющего сложное, многомерное, многоуровневое образование, включающее семантико-стилистический, коммуникативно-прагматический, когнитивный и эстетико-культурологический уровни. Не вдаваясь в подробное описание каждого из уровней, отметим их основные характеристики. Семантико-стилистический уровень включает такие параметры, как структурная и семантическая целостность, связность (лексическая, грамматическая, стилистическая), стилистическая маркированность (образность, эмотивность, оценочность), имплицитность, амбивалентность, лингвокреативность. В свою очередь, лингвокреативность понимается нами как экспликация языковых способностей человека к творчеству, конструированию новых смыслов, концептов, идей. Основными характеристиками лингвокреативности являются неконвенциональность, образность, метафоричность, нетривиальность в использовании ресурсов языка. В этом плане стилистические приемы, модификация языковых единиц, конструирование новых значений и смыслов, языковая игра и языковые инновации являются очевидным проявлением лингвокреативного использования языка в ХД. Лингвистическая креативность проявляется на всех уровнях ХД, однако наиболее релевантным в этом плане является семантико-стилистический уровень и эстетико-культурологический уровень.

Коммуникативно-прагматический уровень базируется на таких принципах, как антропоцентричность, ситуативность, процессуальность и адресность. Из этого следует, что коммуникативно-прагматический подход к анализу ХД предполагает изучение как лингвистических параметров (собственно текст), как и экстралингвистических факторов, которые включают личность адресата

и адресанта, в нашем случае, личность автора и персонажа, цели и задачи коммуникации, условия общения (ситуативный контекст) и социокультурный контекст.

Когнитивный уровень предполагает рассмотрение таких параметров, как модальность, концептуальность, интерпретируемость и интертекстуальность. Изучение текста с позиций когнитивной лингвистики предполагает использование многих положений, понятий и методов когнитивной лингвистики применительно к ХД. В этом плане наиболее значимыми являются когнитивные принципы распределения информации в ХД, понятие “выдвижения” (см.3.1.), фреймовый анализ (см. 3.1, 3.2, 3.3), понятие концептуализации и категоризации (см. 3.5.).

Не менее важным является эстетико-культурологический уровень ХД, который характеризуется культурологической значимостью, национальной спецификой, аксиологичностью и лингвокреативностью. Культурологическая значимость проявляется, прежде всего, в том, что ХД является выражением определенных культурных ценностей морально-нравственного, эстетико-этического, религиозного и др. характера. Национально-культурная специфика проявляется в том, что ХД является воплощением национальной культуры, национального образа жизни, национальных традиций и национального менталитета (см.3.2., 3.3., 3.5, 4.3). В лингвистическом плане национально-культурная специфика проявляется в использовании национально маркированных единиц, каковыми являются безэквивалентная лексика, национально маркированные фразеологические единицы и поговорки, национально обусловленные культурные концепты, фрагменты текстов описывающих национальные обычаи и традиции, а также события и реалии национальной культуры. Еще одной существенной характеристикой ХД является его аксиологичность, понимаемая как “совокупность эксплицируемых в тексте ценностей, их вербальных репрезентантов, структурированных по шкалам количественной и качественной оценки”[159, 34с.] .

Анализ ХД с позиций лингвокультурологии предполагает также выявление лингвокультурологических единиц (лингвокультурем) и особенностей их функционирования в процессе художественной коммуникации. Наибольшую значимость представляет анализ

культурных концептов и особенностей их вербализации в ХД (см.3.5.)

Предложенная нами уровневая модель ХД может быть представлена в виде схемы:

Схема 2. Уровневая модель ХД



Наиболее значимой в целях нашего исследования характеристикой дискурса, проявляемая на всех уровнях ХД является антропоцентризм, предполагающий рассмотрение дискурса в тесном триединстве автор – текст – читатель. Однако необходимо подчеркнуть, что отличительной особенностью ХД является своеобразный, сложный характер коммуникативной деятельности: внешней (автор – читатель) и внутренней (персонаж – персонаж). В нашей работе рассмотрены языковые маркеры автора и персонажа.

Таким образом, антропоцентризм ХД проявляется, прежде всего, в языковой личности автора и языковой личности персонажа.

Следует отметить, что в исследованиях художественного текста личность автора или, вернее, “образ автора” с давних пор занимает центральное место, как в литературоведческих [57] так и в лингвистических трудах [72]. Что касается личности персонажа, то данная проблема является менее изученной с лингвистической точки зрения, хотя в литературоведческих работах понятие “образ автора” и “образ персонажа” достаточно широко освещены (Е.Н. Байбулатова, Е.Л. Гапеева, Л.В. Давыдова, Л.Н. Чурилина)

Таким образом, исследование художественного дискурса с позиций антропоцентризма предполагает изучение личности автора, с одной стороны, и персонажа – с другой. При этом важно подчеркнуть, что термин языковая личность, широко используемый в лингвистике, на уровне художественного дискурса следует преобразовать в термин дискурсивная личность, что обусловлено необходимостью изучения не только языковых способностей личности, но и ее коммуникативных, когнитивных, культурологических компетенций. Исходя из этого положения, задачей нашего исследования является изучение дискурсивной личности автора и персонажа во взаимодействии их речевых, коммуникативно-прагматических, когнитивных и культурологических характеристик. Такой подход представляется весьма актуальным, так как проблема ДЛ автора и персонажа в аспекте дискурсивных характеристик является мало-разработанной.

Выводы по первой главе

В свете антропоцентрической парадигмы, включающей «человеческий фактор» в изучение языка, рассмотрение языковых явлений сквозь призму своеобразных триад «язык – человек – коммуникация», «язык – человек – мышление» и «язык – человек – культура» представляется весьма актуальным. Антропоцентрический подход, являясь особенно значимым при изучении дискурса, предполагает его комплексный, междисциплинарный анализ с позиций таких направлений, как лингвистика текста, коммуникативная лингвистика, когнитивная лингвистика, лингвоконцептология, лингвоперсонология, дискурсивная лингвистика и лингвокультурология.

Признавая доминирующий статус антропоцентрической парадигмы, ученые определяют следующие методологические принципы современной лингвистики: антропоцентризм, экспансионизм, функционализм, экспланаторность. Следует подчеркнуть, что принцип антропоцентризма естественно предполагает междисциплинарный подход (экспансионизм), выход за пределы внутренней лингвистики в пространство человека и его деятельности. Функциональный подход в изучении языковых явлений получает приоритетную значимость в исследовании художественного дискурса, что обусловлено онтологической сущностью дискурса предполагающего изучение языковых явлений в динамике, в процессе речевой деятельности, в процессе коммуникации. Экспланаторность, направленная на объяснение роли языка в коммуникации, познании человека и окружающего мира, составляет еще одну отличительную черту современной лингвистики. Другими словами, в современной лингвистике выдвигается задача объяснения языковых явлений и особенностей использования языка во всех сферах человеческой деятельности

Проблема дискурса представляет собой обширную и противоречивую область исследования, характеризуемую большим разнообразием подходов и мнений. Наиболее значимыми характеристиками дискурса являются антропоцентризм, интенциональность, адресность, ситуативность, процессуальность, открытость, динамичность. Перечисленные признаки позволяют рассматривать дискурс как сложное, многомерное, коммуникативно-когнитивное явление, которое включает текст и различные экстралингвистические факторы: коммуниканты, ситуация и условия общения, целевые установки, социокультурный контекст. Одной из насущных проблем теории дискурса является разграничение понятия текста и дискурса. Рассмотрев различные точки зрения на понятие дискурса, а также на проблему соотношения понятий дискурс и текст, мы приходим к выводу, что коррелирующие понятия текста и дискурса являются тесно взаимосвязанными, тем не менее, они не равнозначны. Текст это лингвистическая часть дискурса, дискурс, помимо лингвистических факторов, включает экстралингвистические факторы, такие как ситуативный контекст, фактор адресата и адресанта, цель и условия коммуникации, социокультурный контекст.

Таким образом, дискурс определяется как *сложное коммуникативно-когнитивное явление, предполагающее рассмотрение текста в коммуникации, в динамике, в социокультурном контексте, во взаимодействии лингвистических и экстралингвистических факторов, языковой и внеязыковой информации (знания о мире, событиях, мнения, ценностные установки).*

Исходя из такого понимания соотношения текста и дискурса, анализ дискурса необходимо проводить по двум направлениям. С одной стороны, необходимо изучать внутренние лингвистические параметры текста (звуковой, лексический, грамматический состав), а с другой – внешние контекстуальные факторы, которые влияют на концептуальное содержание художественного текста.

В работе обосновывается положение о том, что анализ художественного текста не возможен без привлечения экстралингвистических факторов и широкого социокультурного контекста. В связи с этим представляется целесообразным использование термина «художественный дискурс», который рассматривается как двусторонний лингвокреативный процесс порождения, функционирования и восприятия текста. Изучение художественного дискурса с позиции антропоцентризма вводит в орбиту исследования понятия адресанта и адресата, что делает художественный дискурс своеобразным фокусом пересечения дискурсивных личностей. Однако необходимо подчеркнуть, что отличительной особенностью ХД является своеобразный, сложный характер коммуникативной деятельности: внешней (автор – читатель) и внутренней (персонаж – персонаж).

В работе разрабатывается уровневая модель ХД, включающая семантико-стилистический, коммуникативно-прагматический, когнитивный, эстетико-культурологический уровни. Семантико-стилистический уровень включает такие признаки как структурная и семантическая целостность, связность (лексическая, грамматическая, стилистическая), стилистическая маркированность (образность, эмотивность, оценочность), имплицитность, лингвокреативность.

Коммуникативно-прагматическая модель описания художественного дискурса предполагает рассмотрение текста как двустороннего коммуникативного акта с учетом факторов адресанта и

адресата и широкого социокультурного контекста. К сущностным характеристикам ХД относятся антропоцентричность, ситуативность, процессуальность и адресность.

Изучение художественного дискурса с позиций когнитивной лингвистики выявляет сложную когнитивную структуру этого явления, в основе построения и интерпретации которого заложены определенные когнитивные принципы распределения информации, а также процессы его концептуализации и категоризации. Адресант определяет наиболее значимую информацию и выстраивает текстовые стратегии, помещая те или иные фрагменты текста в позицию выдвижения, фигуры или фона. Основным параметрам этого уровня относятся антропоцентризм, модальность, концептуальность, интерпретируемость, интертекстуальность.

Анализ художественного дискурса в лингвокультурологическом аспекте предполагает выявление системы лингвокультурологических национально маркированных единиц, формирующих лингвокультурологическое поле текста, исследование культурных концептов как содержательно-тематических доминант текста, рассмотрение текста как индивидуально-авторской языковой картины мира, отражающей широкий спектр концептуальных смыслов общечеловеческого, национально-специфического и индивидуально-личностного характера. Этот уровень характеризуется антропоцентричностью, культурологической значимостью, национально-культурной спецификой, аксиологичностью, лингвокреативностью.

ГЛАВА II. ДИСКУРСИВНАЯ ЛИЧНОСТЬ В СВЕТЕ АКТУАЛЬНЫХ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ: ПОНЯТИЕ, СТРУКТУРА И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

2.1. Понятие и структура дискурсивной личности

Понятие антропоцентризма тесно взаимосвязано с понятием ЯЛ. Теория ЯЛ, хотя имеет давнюю историю, тем не менее, является недостаточно разработанной, содержит много дискуссионных вопросов.

Проблема человека в языкознании в той или иной мере затрагивалась в трудах Г. Штейнталя, В. Вундта, А.А. Шахматова. Впервые термин ЯЛ был использован немецким ученым Й. Вейсгербером, а в русской лингвистике В.В. Виноградов рассматривал образ автора и образ персонажа в художественной литературе [56; 57; 58]. В лингвистику интерес к категории личности пришел из смежных наук – литературоведения и лингводидактики, где трактовка понятия ЯЛ имеет свою специфику [57; 41]. Современное понимание ЯЛ разработано Ю.Н. Карауловым, который впервые дал теоретическое обоснование этого термина [117; 118; 119].

ЯЛ является предметом изучения многих дисциплин, таких как психолингвистика, социолингвистика, когнитивная лингвистика, лингвокультурология. Более того, по свидетельству ряд ученых ЯЛ является объектом исследования нового междисциплинарного направления – лингвоперсонологии [171, 113с.].

В этом направлении можно отметить целый ряд исследований. Теория языковой личности очень плодотворно развивается в работах Г.Г. Слышкина (1999), С. Г. Воркачева (2001), Е. В. Иванцовой (2002), Л. А. Шестак (2003), Н. Д. Голева (2007), В. И. Карасика (2004, 2009), Л. Н. Чурилиной (2003) и др.

Как отмечают исследователи термин “языковая личность” является междисциплинарным термином, что предполагает его изучение с позиции многих научных дисциплин: философия, социология, психология, когнитология, культурология [63, 70с.].

Антропоцентрический подход в лингвистике наиболее полно реализует себя именно в лингвоперсонологии, в которой к насто-

ящему времени сложились следующие направления: поуровневое описание ЯЛ, описание целостного портрета ЯЛ, комплексное психолого-лингвистическое описание ЯЛ. Однако одной из главных задач лингвоперсонологии является изучение структуры ЯЛ, построение ее модели.

Сегодня регулярно выходят сборники научных трудов, посвященные различным теоретическим аспектам изучения ЯЛ. Предлагаются новые классификации типов ЯЛ. Публикуются практические результаты анализа ЯЛ реальных людей и художественных персонажей, коллективных и индивидуальных типов ЯЛ. Однако эти исследования проводятся в основном на материале русского языка, в английском языке этой проблеме уделяется незначительное внимание (см. степень изученности). Важно подчеркнуть, что, несмотря на пристальное внимание к теории ЯЛ в лингвистике, в этой области остается нерешенным целый ряд проблем, связанных с развитием современных тенденций в языкознании.

Обзор лингвистической литературы по проблеме ЯЛ показал, что комплексное специальное исследование ЯЛ в ХД отсутствует как на материале английского языка, так и на материале других иностранных языков. Вместе с тем ХД, как показал наш языковой материал, является наиболее значимым в плане выражения языковой личности. Одна из основных характеристик ХД – это его абсолютный антропоцентрический характер, заключающийся в том, что в любом художественном произведении основным предметом изображения является человек, в нашем случае – языковая личность/дискурсивная личность автора и персонажа.

Важнейшей составляющей теории ЯЛ является проблема структуры, получившая детальную разработку в трудах Ю.Н. Караулова на материале русского языка. Согласно концепции Ю.Н. Караулова, структура ЯЛ состоит из трех уровней: вербально-семантический (владение языком), когнитивный (фиксация мировоззренческого параметра) и мотивационный (прагматический), выявляющий цели, мотивы, интересы [117;118].

Представленная Ю.Н. Карауловым уровневая модель ЯЛ, по замечанию В.А. Масловой, «отражает обобщенный тип личности», то есть некое инвариантное представление о ней, которое может дополняться и расширяться специфическими чертами носителей

конкретной культуры. В продолжении она отмечает, что концепция трехуровневого устройства ЯЛ определенным образом коррелирует с тремя типами коммуникативных потребностей – контактоустанавливающей, информационной и воздействующей, а также с тремя сторонами процесса общения – коммуникативной, интерактивной и перцептивной [159,119с.].

Однако модель ЯЛ не является, как отмечают исследователи, постоянной величиной. Специфика этой теории определяется тем, что она открыта для дальнейших дополнений и уточнений, то есть может быть дополнена, расширена как за счет выделения новых уровней, так и за счет детализации внутри имеющихся уровней. Так, О.Л. Каменская выделяет эмоциональный уровень, отражающий эмоции в их концептуальном представлении [Каменская, 1990]. И.П. Сусов выделяет: формально-семантический, когнитивно-интерпретационный и социально-интерактивный [229,7–13с.]. С.А. Сухих, рассматривая языковую личность в коммуникативном аспекте выделяет: экспонентный (формальный), субстанциональный и интенциональный уровни [230].

В лингвоперсонологии выделяются такие типы ЯЛ, как личность речевая, которая рассматривается в рамках лингводидактики и психолингвистики [9; 41; 46; 50; 95; 94; 155.]; личность этноспецифическая [200;201], национальная [54], этносемантическая [63], совокупная [171, 174].

В лингвистике существуют разные трактовки по выбору терминов, наиболее точно дающих определение языковой личности: «языковая личность» (Ю. Н. Караулов), «человек говорящий» (Н. Д. Арутюнова), «речевая личность» (Ю. Е. Прохоров), «коммуникативная личность» (В. В. Красных), дискурсивная личность (В. Карасик). Вслед за В. И. Карасиком мы считаем, что термин дискурсивная личность является наиболее адекватным, так как дискурс дает возможность подключать к анализу языковой личности факторы обширного диапазона: прагматические, психологические, ментальные и др. Языковая личность проявляет свои профессиональные, культурно-образовательные, возрастные, гендерно отмеченные признаки в дискурсивных теориях [115]. В нашем исследовании языковая личность рассматривается как важнейший компонент ХД, что предполагает замену термина ЯЛ термином

дискурсивная личность, который на наш взгляд расширяет диапазон структуры ЯЛ и включает в орбиту исследования прагматические, психологические, ментальные и культурологические аспекты.

В соответствии с вышесказанным и учитывая, что основной задачей нашего исследования является комплексная вербальная экспликация дискурсивной личности автора и персонажа на материале художественного дискурса, ДЛ понимается нами как совокупность языковых способностей человека, проявляющаяся в семантико-стилистических, прагматических, когнитивных, культурологических, психологических характеристиках, обуславливающих создание и восприятие дискурса.

В рамках теории ДЛ возможно провести комплексное описание одной из наиболее значимых моделей ДЛ – лингвокреативного потенциала творческой индивидуальности автора с одной стороны, и персонажа - другой. Структура ДЛ автора и персонажа варьируются в зависимости от: а) степени семантико-стилистической языковой сложности; б) характера языковой репрезентации коммуникативно-прагматических факторов; в) глубины отражения интеллектуальной сферы; г) степени выражения общечеловеческих и национально-специфических культурных ценностей; д) отражения психологических, индивидуально личностных особенностей персонажа, репрезентирующих определенный психологический тип.

Исходя из перечисленных параметров, ДЛ можно представить как лингвокреативную пятиуровневую модель, включающую следующие уровни:

- *Семантико-стилистический,*
- *Коммуникативно-прагматический,*
- *Лингвокогнитивный,*
- *Лингвокультурологический,*
- *Лингвопсихологический.*

Каждый из названных уровней характеризуется определенным набором вербальных языковых средств, исследованию которых посвящены соответствующие главы диссертации. Кратко опишем каждый уровень.

Семантико-стилистический уровень ДЛ автора и персонажа представлен большим разнообразием семантико-стилистических

средств языка, характеризуемых функциональной направленностью на а) характеристику персонажа, его внутреннее, эмоциональное состояние; б) на выражение авторской модальности и положительную/отрицательную оценку характера и действий персонажа. Следует подчеркнуть, что на этом уровне в наибольшей степени проявляется лингвокреативность языка, о чем свидетельствует широкое использование стилистических приемов, их конвергенция, заключающаяся в сочетании семантико-стилистических, фонетических, лексических, синтаксических, фразеологических и графических средств языка.

Анализ коммуникативно-прагматического уровня ДЛ персонажа способствует выявлению социального и профессионального статуса, ролевых и личностных отношений между коммуникантами, гендерной, возрастной, локальной, этнической характеристик ДЛ персонажа.

Лингвокогнитивные параметры предполагают рассмотрение процессов концептуализации языковых единиц в плане их соотношения с ментальными структурами, отражающими внутренний духовный мир ДЛ. Когнитивный аспект ДЛ в художественном дискурсе отражает особенности тезауруса личности, интеллекта, знаний о мире, индивидуальной картины мира, которые репрезентируются языковыми единицами различной природы и сложности. Это, прежде всего, языковые единицы сложной семантики, облеченные дескрипторным статусом, выражающие обобщенные понятия, крупные концепты, идеи. Большую значимость в этом плане имеют языковые единицы, относящиеся к так называемой «номинальной лексике», стилистически маркированные единицы, в частности, стилистические приемы.

Лингвокультурологический аспект ДЛ предполагает ее изучение в плане духовно нравственных и аксиологически значимых качеств ДЛ. С этих позиций большую значимость имеет языковая репрезентация системы культурных ценностей свойственных человеку. Рассмотрение ДЛ в плане национальной маркированности позволяет определить ее этнический образ с точки зрения ее национальной принадлежности, своеобразия национального характера, стереотипа поведения, особенностей мышления и восприятия. Данная предпосылка позволяет глубже интерпретировать автор-

ский замысел и выявить необходимый объем знаний о национально-детерминированных коннотациях, оценках, ассоциациях и т.д. Таким образом, в процессе анализа ДЛ необходимо учитывать особенности национального характера коммуникантов, специфику их эмоционального склада, национально-специфические особенности мышления. Источником культурной информации являются реалии, образы, поверья, ритуалы, обычаи, традиции, вербализируемые в безэквивалентной лексике, фразеологических единицах, паремиях, формулах речевого этикета, образных средствах и культурно-маркированных контекстах.

В плане лингвопсихологического подхода, в частности, к ДЛ персонажа, предполагается выявление психологических, индивидуально личностных особенностей персонажа, репрезентирующих определенный психологический тип ДЛ. Исходя из классификации психологических типов, разработанной К. Юнгом, анализ художественного диалога направлен на выявление лексических, стилистических, синтаксических особенностей речи персонажа, репрезентирующих экстравертный и интровертный типы и их разновидности: мыслительный, эмоциональный, ощущающий, интуитивный типы.

Предложенная уровневая модель описания ДЛ базируется на модели языковой личности Ю.Н. Караулова, но содержит некоторые модификации, дополнения и уточнения. Во-первых, она отличается количеством выделенных уровней и дополнительно включает лингвокультурологический и лингвопсихологический уровень. Необходимость такого дополнения диктуется самой сущностью понятия ДЛ, неотделимой от языкового пространства культуры. Проблема взаимодействия **человек – язык – культура**, по определению В.А. Масловой, находится в центре внимания лингвокультурологии [161, 42с.]. Кроме того, мы сочли необходимым рассмотреть психологический аспект ДЛ, главным образом, дискурсивная личность персонажа, так как психологические, индивидуально-личностные особенности ДЛ персонажа отражают определенный психологический тип. Во-вторых, в отличие от модели Ю.Н. Караулова [118], в которой выделяется один вербально-семантический уровень, объективизирующий последующие уровни – когнитивный и прагматический, в нашей модели

каждый из выделенных уровней является вербальным. Это обусловлено необходимостью детального анализа рассмотрения языковых средств, реализующих коммуникативно-прагматические, когнитивные, психологические и культурологические аспекты структуры ДЛ.

Исходя из когнитивно-дискурсивных особенностей ДЛ автора и персонажа в ХД, представляется возможным определить её как поликонцептуальный феномен, имеющий внутреннюю структуру и внешние признаки реализации. Важно подчеркнуть, что в нашей модели, в отличие от многих представленных в лингвистической литературе моделей, каждый из указанных уровней имеет двусторонний характер, отражающий содержательные характеристики ДЛ автора и персонажа (семантико-стилистические, прагматические, когнитивные, культурные, психологические) и вербальные средства их реализации. Другими словами, каждый уровень представлен в соотношении языковых и ментальных структур, вербально эксплицирующих антропоцентризм ХД.

2.2. Дискурсивная личность автора

Прежде чем рассматривать ДЛ автора необходимо обратиться к понятию образа автора, который широко использовался в лингвистических и литературоведческих исследованиях прошлых лет. Существует определённая разница между литературоведческим и лингвистическим подходом к этому понятию.

В литературоведении образ автора анализируется, главным образом, с позиций общественно идеологического и социально культурного содержания текста. В лингвистике на первый план выступают средства языковой репрезентации образа автора, а также лингвокреативного потенциала языковых явлений, выступающих в качестве репрезентантов образа автора.

Необходимо заметить, что не все исследователи художественного текста безоговорочно принимают понятие *образ автора*. Например, М. М. Бахтин в своих работах, посвященных поэтике, предлагает использовать термины *авторское сознание*, *авторская позиция*. В отличие от В. В. Виноградова [56;57;58], который

понятие *образа автора* отождествлял с особенностями отбора и использования языковых средств писателем, М. М. Бахтин рассматривал авторскую точку зрения как отношение автора к своим персонажам [34, 276с.]. По мнению Е. В. Падучевой, современные подходы к изучению художественного текста, связанные с фигурой говорящего, соотносятся, с одной стороны, с идеями М. М. Бахтина, а с другой стороны, с пониманием образа автора В. Виноградовым [57,433с.].

В лингвистической литературе последних лет термин образ автора получил новое наименование, сначала – языковая личность автора, затем – ДЛ автора. Каждая исследовательская позиция в зависимости от аспекта изучения высвечивает определенную грань этого сложного объекта. В современных работах языковая личность писателя (творческая языковая личность автора) трактуется чаще всего в русле концепции Ю. Н. Караулова. Так, И. П. Павлючко рассматривает данную категорию как субъект, обладающий языковой способностью, который в совокупности с когнитивной компетенцией и, преломляясь сквозь призму (творческой) эстетической текстовой деятельности, создает художественный текст [181, 206с.].

Дискурсивная личность автора предстает в концепции многих ученых как личность, обладающая определенными коммуникативными, культурно-историческими, национальными, социальными и индивидуальными особенностями, которые находят отражение в системе специфических языковых средств.

ДЛ таким образом, предстает как творческая индивидуальность, характеризующаяся лингвокреативным мышлением. В этом плане изучение ДЛ автора, как и ДЛ персонажа, направлено на раскрытие индивидуально авторской концептуальной картины мира, основными составляющими которой являются авторская интенциональность и модальность. Следует подчеркнуть, что, несмотря на значительное количество работ, посвященных языковой/ дискурсивной личности, многие вопросы остаются дискуссионными и мало разработанными. Это прежде всего, особенности структуры ДЛ, определение языковых маркеров ДЛ автора и персонажа и их дистинктивных признаков в плане семантико-стилистических, коммуникативно-прагматических, когнитивных, национально-специфических особенностей.

В лингвистических исследованиях последних лет используются разные подходы к изучению языковой/дискурсивной личности, результаты анализа и систематизации которых представлены в некоторых работах (23; 114; 115; 161; 173; 226 и др.). Так, В. И. Карасик [115; 116, 96с.] выделил такие направления исследования дискурсивной личности автора, как психологическое, социологическое, культурологическое и лингвистическое.

Использование такого понятия, как «дискурсивная личность» автора, в теории и практике изучения художественного дискурса является вполне обоснованным, так как предполагает учет как лингвистических (языковые маркеры антропоцентризма), так и экстралингвистических (интенциональность, ситуативность, субъективная модальность) факторов.

К актуальным проблемам формирующейся теории ДЛ автора можно отнести, на наш взгляд, определение сущности данного понятия, разработку методики анализа и описания личности автора, проявляющейся в языке художественного дискурса, исследование художественной картины мира как результата ментально-вербальной креативной деятельности ДЛ автора и персонажа.

Изучение ДЛ автора способствует выявлению особенностей индивидуального стиля автора в процессе литературной коммуникации, определению специфики использования средств языка, выявлению своеобразия индивидуально-авторской художественной картины мира. Картина мира автора как особая форма мировидения имеет свою

специфику, проявляющуюся в совмещении общенационального и ярко выраженного индивидуального компонента, так как образ действительности отображается в художественном произведении сквозь призму языкового сознания автора. Исследование художественной картины мира является эффективным средством осмысления ее как субъективно-авторской модели мира, являющейся следствием творческого позиционирования отдельной дискурсивной личности, что предполагает особое видение мира, определенные мотивационно-прагматические установки и индивидуальный лексикон.

Как известно, ДЛ автора является основополагающей категорией ХД, направленного на конструирования воображаемого мира,

который отражает индивидуальную, концептуально значимую картину мира автора, его знания о мире, ценностные и эстетические установки.

Каждый художественный текст является продуктом творчества конкретной дискурсивной/языковой личности, которая при построении текста и выражении своего отношения к описанию использует только ей присущие языковые элементы, выражающие идеи субъектности и субъективности, проявляющиеся в категориях *интенциональности* и *субъективной модальности*, которые являются основополагающими при анализе художественного дискурса, так как передают его антропоцентрическую сущность.

Интенциональность, понимаемая как коммуникативная цель, как прагматическая установка ДЛ автора, является значимым элементом системы авторских вербальных маркеров в художественном дискурсе. Как известно, термин интенция возник в теории речевых актов. Основателями этой теории являются Дж.Остин и Дж.Серль [179;212] и их последователи, которые утверждали что интенция или иллокуция это важнейшая составляющая речевого акта, используемого для достижения определенных целей. В то же время речевая интенция, или иллокуция, – это ведущий элемент любого речевого акта. При определении интенциональности в ХД мы опираемся на общие признаки интенции, выделяемые разными авторами:

1. Интенция это экстралингвистический и текстобразующий фактор в конструировании дискурса [227, 90–103. с.];

2. Интенция это целеполагания, выбор лингвистических средств для достижения цели, стремление к воздействию на адресата [69];

3. Установки на смысл будущего высказывания или как «своеобразного сплава потребности, мотива и цели» [146, 53с.];

4. Результат, стремясь к которому, субъект осуществляет свою деятельность, включающую как минимум две составляющие: мотивационный и содержательно-смысловой аспекты. Мотивационный аспект указывает на направление предвосхищаемого процесса воздействия, потребность – на характер предполагаемых изменений в смысловом поле адресата [128, 67с.].

Все перечисленные признаки не являются взаимоисключающими, а напротив они дополняют друг друга, при этом в каждом кон-

кретном случае, те или иные признаки выступают на первый план.

Интенциональность тесно связана с текстовой категорией субъективной модальности. Субъективная модальность занимает ведущее место в перечне текстовых категорий, выделяемых современными исследователями категориального аппарата текста [69;235], поскольку пронизывает все текстовое пространство и является главной составляющей *ДЛ автора*. Средством самораскрытия дискурсивной личности, на наш взгляд, служит категория *субъективной модальности*. Субъективность как принцип изображения мира через восприятие писателя, субъективное авторское видение наиболее полно раскрывается в языковой реализации именно данной текстовой категории.

Модальность рассматривается как категория, тесно связанная с понятием *образ автора*, в нашем случае ДЛ автора. Ссылаясь на тот факт, что модальность сама по себе не может определять действительность, а только реализует отношение говорящего к действительности, предлагается ввести понятие авторской модальности и дается следующее определение: авторская модальность – это «...обязательная проникающая текстовая категория, реализуемая не однолинейно, а через постепенное накопление таких сигналов, как эмоционально-оценочная лексика, аффективный синтаксис, грамматическая, лексическая и композиционная заявленность автора» [130, 6–7с.].

Авторская модальность обладает синтезирующим характером, что позволяет передать в тексте не только определенную авторскую оценку тех или иных явлений, но выявить общую ценностную позицию автора. Существуют два подхода к понятию авторской модальности: узкий и широкий. В узком смысле модальность это «воплощение авторской интенции» [220,11с.]. В широком смысле авторская модальность не ограничивается ДЛ автора, но также включает ДЛ персонажа [220], это представляется нам более продуктивным, так как авторская позиция и оценка проявляются не только непосредственно в языковых единицах, репрезентирующих личность автора, но и опосредованно в языковых репрезентаций ДЛ персонажа. Другими словами, ДЛ автора эксплицитно или имплицитно проявляется в ДЛ персонажа в плане авторских оценочных суждений, позитивного/негативного отношения к личности

персонажа. В связи с этим наша работа включает анализ языковых единиц и фрагментов текста, представляющих одновременно и личность персонажа, и личность автора.

Важно подчеркнуть, что категория авторской модальности в значительной степени определяется личностными особенностями автора, его эмоционально-этической сферой, аксиологическими и эстетическими воззрениями и установками. Следует отметить, что понятие авторской модальности, в какой то степени соотносится с понятием концептуальной информации, которая вслед за И.Р.Гальпериным определяется как модальность в некоторой степени коррелирует с понятием концептуальной информации, определяющая как «содержательно-концептуальная информация» текста, под которой понимается «индивидуальное авторское понимание взаимосвязи между языковыми явлениями, понимание их причинно-следственных связей, их значения в социальной, экономической, политической и культурной жизни, включая взаимоотношения между людьми, их сложное психологическое и эстетико-познавательное взаимодействие» [69, 28с.].

Авторская модальность определяется личностными характеристиками автора, его эстетическими воззрениями, эмоционально-психологическими особенностями, аксиологическими установками и лингвокреативным потенциалом мышления. Модальность как текстовая категория в ХД представлена только субъективным типом модальности, который реализуется как эксплицитное или имплицитное проявление позиции автора. Текстовая модальность художественного произведения понимается как оценочное отношение автора к изображаемому, и что, прежде всего, проявляется в текстовых фрагментах, в которых обнаруживается присутствие автора. Именно намеренное использование этого арсенала средств позволяет рассмотреть художественный дискурс в антропоцентрическом аспекте. Вместе с тем нельзя отрицать значимость единицы фрагментов текста, представляющих ДЛ персонажа, так как, с одной стороны, это также проявление антропоцентризма в ХД, с другой – это опосредованное выражение авторской оценки личности персонажа.

Посредством *субъективной модальности* реализуется в определенном тексте отражение мировосприятия и мироощущения

дискурсивной личности. Данная категория, являясь антропоцентрической характеристикой текста, позволяет рассматривать язык неотделимо от человека, а человека неотъемлемо от языка, осмыслить индивидуальную языковую картину мира автора. Текстовая категория *субъективной модальности* непосредственно связана с теорией антропоцентризма, в свете которой язык воспринимается как продукт человеческой деятельности. В соответствии с антропоцентрическим принципом человек рассматривается как центр мироздания, как индивидуальная языковая картина мира автора, который познает независимый от него мир и создает способы фиксации и передачи знаний о нем другим, а также передает эмоции, порождаемые восприятием явлений действительности.

Создание художественного текста всегда детерминировано дискурсивной личностью автора, которая может проявляться в нем эксплицитно, через слово, либо имплицитно, через содержательно-концептуальную информацию или определенные ассоциативные комплексы. Все составляющие художественного текста функционируют благодаря организующей роли дискурсивной личности, выступающей в роли творца произведения.

Дискурсивная личность характеризуется сложной многоступенчатой организацией, включающей такие аспекты как семантико-стилистический, коммуникативно-прагматический, лингвокогнитивный, лингвокультурологический и лингвопсихологический. Вследствие этого значимость дискурсивной личности автора определяется не только важностью озвученных им в своем творчестве проблем или уровнем поставленных философско-нравственных задач, но и важностью индивидуальных языковых особенностей, отражающих индивидуально-авторскую вербально-семантическую систему.

Следует отметить, что ДЛ автора выражается всей системой языковых средств, используемых в ХД, что проявляется в отборе стилистических средств, в семантической, прагматической и композиционной структуре дискурса, а также в текстовых категориях интенциональности и модальности. Вместе с тем следует подчеркнуть, что некоторые фрагменты выражают ДЛ автора и персонажа с наибольшей степенью очевидности в процессе непосредственного прямого обращения к читателю либо «подклю-

чаются» к дискурсивной личности персонажа, рассказчика или наблюдателя.

Репрезентация субъективной авторской модальности и интенциональности в художественном дискурсе проявляется посредством всех языковых средств ХД, его структурно-семантической, стилистической, коммуникативно-прагматической – и когнитивной организацией. Однако в структуре ХД можно выделить отдельные фрагменты и языковые единицы, в которых ДЛ автора проявляется наиболее отчетливо. Это, как показало исследование – авторские размышления, авторские сентенции, заглавия и эпиграфы, описательные контексты и лингвоконцепты.

2.3. Дискурсивная личность персонажа

Своеобразие художественного дискурса как проявление художественно-литературной коммуникации заключается в том, что в нем наличествует два типа адресата и адресанта, внешний и внутренний. Внешний тип адресата и адресанта представлен ДЛ автора и читателя. Внутренний тип адресата и адресанта представлен в коммуникации двух или более персонажей. Данный раздел посвящен проблеме описания ДЛ персонажа художественного дискурса.

В этом разделе мы рассматриваем ДЛ персонажа, который вслед за Л. Я. Гинзбург, понимается как сложный феномен, включающий речевую характеристику персонажа, описание его действий, и связанных с ним событий, внешних черт персонажа, его внутреннего психологического состояния [71, 243с.].

Ю.Н.Караулов ввел понятие ЯЛ персонажа, под которой понимается «набор способностей в характеристик человека, обусловленных созданием и обучением им произведений (текстов), которые различаются: а) степенью структурно-языковой сложности; б) глубиной и точностью репрезентации действительности; в) определенной целевой ориентацией» [118, 45с.].

Выделяется три аспекта изучения ДЛ персонажа: ценностный, познавательный и поведенческий. Ценностный аспект соотносится с лингвокультурологическим уровнем структуры ДЛ. Познавательный аспект соотносится с когнитивным уровнем ДЛ, отражая

особенности тезауруса, интеллекта, знаний о мире, индивидуальной картины мира. Поведенческий аспект репрезентирует прагматический уровень, отражающий социальный и профессиональный статус персонажа, его цели, мотивы, интересы и установки.

Как выше отмечалось, понятие ДЛ применимо не только для определения ДЛ автора, но и для персонажа этого художественного дискурса, речь которого обладает рядом индивидуальных семантико-стилистических, коммуникативно-прагматических, когнитивных, гендерных, культурных характеристик. Анализ лингвистической литературы по данной проблеме свидетельствует о различных подходах и точках зрения на структуры ДЛ персонажа, типологию ДЛ и т.д. Интересным представляется концепция В.И. Карасика, в которую входят такие понятия, как языковая способность, коммуникативная потребность, коммуникативная компетенция, языковое сознание и речевое поведение [115, 8с.]. Структура ДЛ персонажа рассматривается в работе С.А. Сухих [229, 137с.], который определяет понятие ДЛ персонажа как сложную, многоуровневую функциональную систему, включающую три уровня: владение языком (языковая компетенция), владение способами осуществлять речевое взаимодействие (коммуникативная компетенция) и знания о мире (тезаурус).

Мы рассматриваем ДЛ персонажа, исходя из разработанный нами лингвокреативной модели ДЛ. В этом плане ДЛ персонажа предстает в совокупности семантико-стилистических, коммуникативно-прагматических, когнитивных, культурологических и психологических аспектов. Эти параметры и составляют целостную картину мира личности персонажа в ХД.

Несмотря на теоретически четкое деление структуры ДЛ на вышеуказанные уровни, в реальности границы данной организации размываются. Вследствие этого разграничение уровней дискурсивной личности персонажа в художественном произведении является условным и проводится нами в целях научного детального анализа. Рассмотрим общие характеристики каждого уровня ДЛ персонажа. ДЛ персонажа наиболее отчетливо проявляется в художественном диалоге как составной части художественного дискурса. Следует отметить, что детальный анализ художественного диалога с позиций отражения в нем ДЛ персонажа проводится в разделе

4.1. Здесь же отметим лишь общие характеристики присущие ДЛ персонажа на материале художественного диалога.

Семантико-стилистические средства выражения ДЛ в ХД характеризуются большим разнообразием стилистических средств эмоционально-оценочного, образного и экспрессивного характера. Стилистическая маркированность речи персонажа предполагает определенную организацию семантико-стилистических средств, которая способствует «выдвижению» как когнитивного принципа распределения информации в ХД.

Изучение лингвопрагматических особенностей ДЛ направлено на выявление социального и профессионального статуса, ролевых и личностных отношений между коммуникантами, гендерной, возрастной, локальной, национально-расовой характеристики, эмоционального состояния коммуникантов, черт характера и культурной принадлежности персонажа. Кроме того, прагматический аспект рассматривает ролевые отношения, включая в себя такие понятия, как речевое поведение, ролевые ожидания, фактор взаимопонимания.

Изучение когнитивного аспекта ДЛ направлено на интеллектуальную сферу личности, на процесс познания человека. Этот аспект включает знания о мире, воплощаемые в тезаурусе ДЛ.

С позиций линвокультурологии предполагается рассмотрение процессов концептуализации языковых единиц в плане их соотношения с ментальными структурами, отражающими внутренний духовный мир ДЛ. Кроме того, линвокультурологический анализ ДЛ направлен на выявление этнокультурной специфики ХД, черт личности, особенностей национального характера.

В плане линвопсихологического подхода, в частности к ДЛ персонажа, предполагается выявление психологических, индивидуально-личностных особенностей ДЛ автора и персонажа, репрезентирующих определенный психологический тип ДЛ. Анализируя ДЛ с этих позиций, мы рассматриваем психологические типы личности ДЛ, исходя из базовой модели Юнга, который выделяет восемь психологических типов: экстравертный мыслительный тип, экстравертный чувствующий тип, экстравертный ощущающий тип, экстравертный интуитивный тип, интровертный мыслительный тип, интровертный чувствующий тип, интровертный ощущающий тип, интровертный интуитивный тип.

Языковыми маркерами ДЛ персонажа являются художественный диалог и монолог, которые представляют внешнюю (экстериоризованную) речь персонажа. Кроме того, речь персонажа может быть представлена «внутренним монологом», который выступает одной из форм мышления и отражает внутреннее психологическое состояние персонажа. Внутренняя речь ДЛ персонажа представлена в несобственно-прямой речи (НПР), которая синтезирует речь автора и персонажа.

Немаловажную роль в раскрытии ДЛ как автора, так и персонажа отводится и графическим средствам, которые служат целям акцентуации дискурсивных характеристик автора и персонажа.

Таким образом, ДЛ персонажа является одним из средств выражения антропоцентризма в ХД. Отличительной особенностью ДЛ персонажа в ХД является выражение авторской модальности в эксплицитной или имплицитной форме.

Выводы по второй главе

Антропоцентрический подход к исследованию языковых явлений способствовал становлению нового направления в лингвистике – лингвоперсонологии. Ключевым понятием этого направления является языковая личность, которая рассматривается с различных точек зрения, и ставит перед исследователями целый ряд проблемных вопросов. Это структура языковой личности, типология ЯЛ, лингвокогнитивные, психолингвистические, коммуникативно-прагматические аспекты ЯЛ.

Развитие лингвоперсонологии, дискурсологии и коррелирующих с ними дисциплин критического дискурсивного анализа расширило представление о языковой личности. Понятие «языковая личность» получило дальнейшее развитие и применительно к дискурсивному анализу преобразилось в новый термин – ДЛ. Использование этого термина обусловлено тем, что в процессе коммуникации понятие языковой личности расширяется и обогащается за счет дискурсивных практик, что обусловлено пересечением коммуникативных и когнитивных факторов.

ДЛ понимается нами как совокупность языковых способностей человека, отражающих семантико-стилистические, прагматиче-

ские, когнитивные, культурологические, психологические характеристики, обуславливающие создание и восприятие дискурса, и различающиеся: а) по степени семантико-стилистической языковой сложности ДЛ автора и персонажа; б) по характеру языковой репрезентации коммуникативно-прагматических факторов для характеристики ДЛ автора и персонажа; в) по глубине отражения интеллектуальной сферы и тезауруса ДЛ автора и персонажа; г) по степени выражения общечеловеческих и национально-специфических культурных ценностей ДЛ автора и персонажа; д) по отражению психологических, индивидуально-личностных особенностей ДЛ автора и персонажа, представляющих как индивидуально-лексическую систему, отражающую ассоциативно-семантическое поле.

Более того, в настоящее время можно говорить о формировании новой теории ДЛ, к основным проблемам которой, на наш взгляд, относятся определение сущности данного понятия, разработка методики описания ДЛ, проявляющейся в языке художественного дискурса, исследование художественной картины мира как результата ментально-вербальной креативной деятельности ДЛ автора и персонажа. Планомерное развитие теории ДЛ позволит осуществить комплексное описание модели ДЛ как лингвокреативного творческого потенциала индивидуальности автора и персонажа.

В художественном дискурсе, каждый из субъектов литературной коммуникации может рассматриваться в качестве модели дискурсивной личности – реальной (автор) и фиктивной (персонаж). Изучение ДЛ автора и персонажа направлено на раскрытие индивидуально-авторской концептуальной картины мира, а также творческой индивидуальности личности, характеризующейся лингвокреативным мышлением. Актуальность исследования ДЛ вообще и ДЛ автора и персонажа в частности подтверждается тем, что в настоящее время в рамках лингвоперсонологии формируется теория ДЛ основными задачами которой являются изучение структуры ДЛ, определение языковых маркеров ДЛ, выявление дистинктивных признаков ДЛ в плане семантико-стилистических, коммуникативно-прагматических, когнитивных, культурологических и национально-специфических особенностей.

ДЛ автора является основополагающей категорией ХД, который

отражает индивидуально концептуально значимую картину мира автора, его знания о мире, ценностные и эстетические установки. Изучение ДЛ автора направлено на выявление особенностей его идиостиля и своеобразия индивидуально авторской художественной картины мира. Дискурсивная личность автора проявляется в словесно-речевой структуре художественного текста, определяющей взаимодействие всех, без исключения, элементов художественного дискурса. Однако в структуре ХД можно выделить отдельные фрагменты и языковые единицы, в которых ДЛ автора проявляется наиболее отчетливо. Это – авторские размышления, авторские сентенции, заглавие, эпиграф, описательные контексты и лингвоконцепт. ДЛ автора и персонажа и их репрезентация в художественном дискурсе являются очевидным свидетельством проявления антропоцентризма, который непосредственно связан с такими категориями, как авторская модальность и интенциональность.

Авторская модальность определяется личностными характеристиками автора, его эстетическими воззрениями, эмоционально-психологическими особенностями, аксиологическими установками и лингвокреативным потенциалом мышления. Интенциональность, в свою очередь, представляет конкретную цель высказывания, отражающую мотивы и установки ДЛ автора, воплощается в интенциональном смысле, который имеет разнообразные способы языкового выражения в ХД.

Дискурсивная личность персонажа представляет собой сложную многоуровневую, функциональную систему, включающую языковую компетенцию (структурно-семантические и семантико-стилистические особенности речи персонажа), коммуникативную компетенцию (прагматические установки, социальные, этические и индивидуальные характеристики), когнитивную компетенцию (знания о мире, тезаурус), и культурологическую компетенцию (особенности национального мышления и восприятия).

Дискурсивная личность персонажа проявляется в совокупности фрагментов и единиц текста, которые характеризуют речевую манеру персонажа, выраженную рядом индивидуальных семантико-стилистических, коммуникативно-прагматических, когнитивных, гендерных, социокультурных и психологических характери-

стик. Следует подчеркнуть, что ДЛ персонажа является не только отражением всех перечисленных особенностей, но и опосредовано служит целям выражения авторской модальности и интенциональности. Из этого следует, что ДЛ персонажа представляет собой усложненную структуру и включает характеристики, присущие ДЛ персонажа и автора. К речевым единицам, выражающим ДЛ персонажа и автора, относятся художественный диалог, графические средства и несобственно-прямая речь.

ГЛАВА III. ЯЗЫКОВЫЕ МАРКЕРЫ ДИСКУРСИВНОЙ ЛИЧНОСТИ АВТОРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

3.1. Авторские размышления как отражение концептуальной картины мира автора

В центре внимания ученых, как уже отмечалось, в конце XX – начале XXI в. находится языковая личность автора, стоящего за текстом [118]. Проблема ДЛ, ее структуры, а также различные подходы к изучению данной проблемы подробно рассматривалось в 2.2. Исходя из цели нашей диссертации, был введен термин ДЛ и обоснована целесообразность его использования, что позволяет нам рассматривать данное явление в более широком плане, во взаимодействии прагматических, психологических, ментальных, экстралингвистических, социокультурных факторов.

В данном разделе мы рассматриваем ДЛ с позиции авторской модальности, которая интерпретируется нами как текстовая категория, представленная субъективным типом модальности, который реализуется в художественном дискурсе как эксплицитное или имплицитное проявление позиции автора (см.2.2).

Определяя дискурсивную личность автора, художественный дискурс способствует созданию авторской субъективной картины мира в определённых рамках художественного пространства и времени. Эта картина мира является результатом осмысления значительного комплекса сведений о мире, а также обработки данных в процессе всего дискурсивного опыта автора в целом. Следует отметить, что ДЛ автора, выражается всей системе языковых средств используемых в ХД, что проявляется в отборе лексических средств, в семантической, прагматической и композиционной структуре дискурса, в текстовых категориях оценочности и модальности.

Признавая тот факт, что весь ХД является проявлением ДЛ автора, мы тем не менее должны подчеркнуть наличие в ХД определенных фрагментов, непосредственно отражающих ДЛ автора. К таким фрагментам относятся авторские размышления (обобщения, рассуждения, оценки, заключения). Как известно, в авторской

речи разграничивают такие композиционно-речевые формы, как: повествование, описание, рассуждение. В каждой из этих композиционно-речевых форм в той или иной степени проявляется ДЛ автора, однако в наиболее полной и эксплицитной форме личность автора выступает в размышлении, которое зачастую играет важную роль в формировании концепта произведения.

Наиболее адекватным термином, на наш взгляд, является термин авторское размышление. Для того чтобы обосновать релевантность данного термина, необходимо рассмотреть его отличия от других терминов.

В лингвистической литературе наблюдается большой разбой терминов, используемых для обозначения сходных явлений. Это – авторские размышления, авторские отступления, авторские рассуждения, авторские ремарки, авторские комментарии, авторские вкрапления. Термины *авторские комментарии*, *авторские вкрапления* и *авторские ремарки* следует отграничить от авторских размышлений, рассуждений, отступлений на том основании, что они являются по своей структуре очень краткими и выполняют функцию уточнения и пояснения [184;163].

Кроме того, термин авторская ремарка используется, как отмечают исследователи, во введении и комментировании чужой речи, т.е. при прямой или косвенной речи персонажа в художественном тексте, при этом отличительной чертой ремарки является ее незавершенность, краткость, дополнение ее смысла речью персонажей [165], что касается авторских размышлений, то они, напротив, являются выражением мыслей автора развернутого и законченного характера.

Наиболее близкими по своей семантике являются термины *авторские размышления*, *рассуждение* и *отступления*. Термин авторское рассуждение представляется нам не вполне адекватным, так как, обладая широким значением, может использоваться не только в художественном дискурсе, но и в научном тексте. Как известно, рассуждение обычно представлено в виде трех разновидностей: собственно рассуждение, объяснение и доказательство. Опираясь на художественные произведения, мы выявили факты постоянного смешения этих разновидностей и поэтому отказались от традиционного выделения этих трех подтипов рассуждений.

Что касается терминов авторское размышление и авторское отступление, то последний представляется нам более адекватным, так как направлен на выражение авторских мыслей. Авторские размышления выполняют важнейшую функцию в ХД, а именно способствуют более глубокому проникновению в идейно-философскую суть произведения и выражают авторскую точку зрения.

Авторское размышление представляет собой самостоятельный функционально-смысловой тип текста малой формы, который можно охарактеризовать следующим образом:

- авторское размышление автосеманлично, что означает его относительную структурную и семантическую самостоятельность, которые характеризуют его функциональную и концептуальную значимость;

- авторское размышление адресовано непосредственно к читателю;

- авторское размышление, характеризуемое стилистической маркированностью, которая проявляется в конвергенции стилистических приемов, рассматривается как один из способов выдвижения, маркирующий наиболее концептуально значимую информацию;

- авторское размышление представляет собой фреймовую структуру, рассматриваемую как рамочную вербально-ментальную конструкцию, объединяющую ряд концептов, конструирующих авторскую концептосферу;

- авторское размышление направлено на выражение а) авторской модальности и интенциональности; б) индивидуально-авторской картины мира;

- авторское размышление характеризуется помещением в сильную позицию текста (начало текста) и нарушением сюжетной линии повествования.

Следует отметить, что в каждом конкретном случае все перечисленные признаки выступают в тесной взаимосвязи друг другом, однако их раздельное рассмотрение необходимо в целях более детального лингвистического анализа.

Рассмотрим авторское размышление в следующем примере:

In all big cities there are self-contained groups that exist without intercommunication, small worlds within a greater world that lead their lives? Their members dependent upon one another for companionship,

as though they inhabited islands separated from each other by an unnavigable strait [332, 78 p.].

Этот текст состоит из двух предложений, что позволяет отнести его к тексту малой формы. Автосемантичесность данного контекста выражается в том, что, несмотря на малый объем, он характеризуется структурной и семантической законченностью, достаточно емким смысловым потенциалом, который позволяет адресату создать в своем воображении определенный образ мира.

В следующем отрывке на первый план выдвигается фактор адресности (обращенности) автора к читателю, выражающий его отношение и оценку явлений окружающей действительности и его мировидения:

*Has the beloved reader, in his experience of society, never heard similar remarks by good-natured **female friends**; who always wonder **what you CAN** see in Miss Smith that is so fascinating, **ladies**; or what **you COULD** induce Major Jones to propose for that silly insignificant simpering Miss Thompson, who has nothing but her wax-doll face to recommend her? What is there in a pair of pink cheeks and blue eyes forsooth? **these dear Moralists ask**, and hint wisely that the gifts of genius, the accomplishments of the mind, the mastery of Mangnall's Questions, and a ladylike knowledge of botany and geology, the knack of making poetry, the power of rattling sonatas in the Herz-manner, and so forth, are far more valuable endowments for a female, than those fugitive charms which a few years will inevitably tarnish. It is quite edifying **for us** to hear women speculate upon the worthlessness and the duration of beauty! (*VanityFair. W. Thackeray, vol.2, p. 118*).*

Этот пример представляет собой ироничное рассуждение автора о женщинах, женской красоте. Обращенность этого текста конкретизирована, прежде всего, использованием прямых обращений (*readers, ladies, women*). Личное местоимение (*you, us, I*) подчёркивает диалогический характер данного фрагмента текста, его обращенность к читателю. Еще одним доказательством адресности этого текста является использование вопросительных конструкций, являющихся риторическими вопросами.

Анализируемый отрывок представляет большой интерес и с точки зрения его стилистической маркированности, конвергенции СП (параллельные конструкции, метафора, повтор, риторические

вопросы). Однако проблема стилистической маркированности в данном случае не затрагивается.

В следующем отрывке также ярко проявляется адресность в авторских размышлениях.

... : *“In a world, everybody went to wait upon this great man – everybody who asked; as you the reader (do not say nay) or I the writer hereof would go if we had an invitation”*[357, 448p.].

Здесь обращает внимание намеренная направленность данного высказывания на диалог между автором (*Ithewriter*) и читателем (*youthereader*). Идея диалога подтверждается использованием повелительного (*donotsayNay*) и сослагательного наклонений, обращённость которого к читателю подтверждается личным местоимением – *we*.

Еще одним дистинктивным признаком авторских размышлений является его стилистическая маркированность, чаще всего выраженная конвергенцией СП. Конвергенция СП в свою очередь способствует тому, что авторские размышления выступают в позиции выдвижения, тем самым маркируя наиболее значимую информацию. Проиллюстрируем сказанное следующим примером из романа У.Теккерей *“VanityFair”*:

“... And who on earth, after the daily experience we have, can question the probability of a gentleman marrying anybody? How many of the wise and learned have married their cooks? Did not Lord Eldon himself, the most prudent of men, make a runaway match? We’re not Achilles and Ajax both in love with their servant maids? And are we to expect a heavy dragoon with strong desires and small brains, who had never controlled a passion in his life, to become prudent all of a sudden, and to refuse to pay any price for an indulgence to which he had a mind? If people only made prudent marriages, what a stop to population there would be!”(357, 235 p.).

В отрывке даётся авторское размышление, в котором ярко проявляется внутренние рассуждения о ценностях брака, чувств и семьи. Используемые в авторских размышлениях конвергенции риторических вопросов (*And who on earth, after the daily experience we have, can question the probability of a gentleman marrying anybody? How many of the wise and learned have married their cooks? Did not Lord Eldon himself, the most prudent of men, make a runaway*

match? Were not Achilles and Ajax both in love with their servant maids?..); восклицательного предложения (*If people only made prudent marriages, what a stop to population there would be!..*), метонимии (*their cooks*;) эллипсиса: (*Just to forgive*); эпитетов (*heavy dragoon with strong desires and small brains, runaway match*); метафор (*heavy dragoon with strong desires and small brains, who had never controlled a passion in his life*) способствуют наглядно-образному воспроизведению и изображению глубокого авторского размышления, авторских мыслей и создает авторскую модальность.

Стилистическая конвергенция ставит авторское размышление в позицию выдвижения. Проблема выдвижения широко дискутируется в лингвистической литературе, когнитивной стилистике и когнитивной лингвистике (Лич Д.Н., Арнольд И.В., Ашурова Д.У., Джусупов Н.М.). Выдвижение рассматривается как один из когнитивных принципов представления информации в тексте и определяется как «прием, характеризующий важность помещения на первый план по своей значимости той или иной языковой нормы, которая выступает в качестве поискового стимула или «ключа» в процессах языковой обработки информации» [Краткий словарь когнитивных терминов, 1996. – 683 с]. Как отмечается, выдвижение направляет интерпретацию текста по нужной траектории, активизирует знания, мнения, установки и эмоции, облегчает поиск релевантной информации, снижает потребность в больших объемах информации.

Одной из основных проблем теории выдвижения является выявление лингвистических механизмов и основных способов выдвижения в тексте. Изучение лингвистической литературы по данному вопросу показало, что в качестве основных способов выдвижения рассматриваются конвергенция СП, эффект обманутого ожидания, сцепление и контраст (Арнольд И.В.), отклонения от нормы и параллелизмы (Лич Дж., Н; Джусупов Н.М.).

В нашем исследовании выдвигается положение о том, что авторские размышления также являются одним из способов выдвижения концептуально значимой информации в тексте. Основанием этого положения является то, что авторское размышление строится на отклонении от сюжетной линии повествования, характеризуемой стилистической маркированностью, а также выражает концеп-

туально значимое содержание. Вместе с тем следует подчеркнуть, что отличительной особенностью авторского размышления как способа выдвижения является то, что в нем наблюдается сочетание многих способов выдвижения. Другие характеристики – помещение в сильную позицию текста, наличие контраста, отклонение от нормы, проявляемое в нарушении сюжетной линии повествования.

Обратимся к анализу авторских размышлений в рассказе С. Моэма “TheHappyMan”:

It is a dangerous thing to order the lives of others and I have often wondered at the self-confidence of politicians, reformers and suchlike who are prepared to force, upon their fellows measures that must alter their manners, habits, and points of view. I have always hesitated to give advice, for how can one advise another how to act unless one knows that other as well as one knows oneself? Heaven knows, I know little enough of myself: I know nothing of others. We can only guess at the thoughts and emotions of our neighbours. Each one of us is a prisoner in a solitary tower and he communicates with the other prisoners, who form mankind, by conventional signs that have not quite the same meaning for them as for himself. And life, unfortunately, is something that you can lead but once; mistakes are often irreparable, and who am I that I should tell this one and that how he should lead it? Life is a difficult business and I have found it hard enough to make my own a complete and rounded thing; I have not been tempted to teach my neighbour what he should do with his. But there are men who flounder at the journey's start, the way before them is confused and hazardous, and on occasion, however unwillingly, I have been forced to point the finger of fate. Sometimes men have said to me, what shall I do with my life? and I have seen myself for a moment wrapped in the dark cloak of Destiny [332, 64 p.].

Рассмотрим авторские размышления в рассказе С. Моэма “TheHappyMan”, в котором содержатся размышления автора о жизни, жизненных ошибках, о человеке, его одиночестве, о судьбе человека, о непонимании человеческой природы, о бесполезности и опасности давать советы. Рассказ повествует о судьбе молодого врача, который по совету автора, выступающего в роли рассказчика, пожертвовал своей успешной карьерой в Лондоне ради счастливой, хотя и не очень успешной с позиции карьеры жизни в Испании. Данный пример вызывает большой интерес в связи с

тем, что представляет собой фреймовую структуру, что позволяет анализировать его с позиций фреймовой семантики.

Как известно, фрейм в «Кратком словаре когнитивных терминов» трактуется так: «Фрейм – набор предположений об устройстве формального языка для выражения знаний в качестве альтернативы для семантических сетей или для исчисления предикатов; набор сущностей, по предположению исследователя, существующих в описываемом мире (метафизическая интерпретация понятия)» [305, 187с.], «структурированная единица знания, в которой выделяются определенные компоненты и отношения между ними» [44, 61с.]. Таким образом, фреймы имеют внутреннюю структуру, конститутивные признаки которых представлены сложной формой слотов (от англ. *slot*). В слотах может содержаться стереотипная информация различной сложности: от элементарного признака реальных объектов до особых фоновых знаний или даже энциклопедических данных [135, 88с.].

Имя фрейма можно обозначить лексемой *life*, выражающей основной концепт, представленный во взаимосвязи с другими концептами (*Solitude, Destiny, Misunderstanding, Advice*). Детальный анализ концептов позволяет выявить концептуальные признаки основного концепта *Life*, ассоциируемые с такими понятиями: трудности (*difficult, hazardous*), обреченность (*doomed*), одиночество (*prisoner, solitarytower*), необратимость (*irreversible*), неисправимость (*irreparable*), нерешительность (*confused, hesitation*), опасность (*hazardous*). Анализ эксплицитной и имплицитной информации, заложенной во фреймовой структуре, позволяет проникнуть в глубинное концептуальное содержание, которое можно сформулировать следующим образом: жизнь человека полна трудностей, предопределена судьбой, обречена на одиночество и непонимание. Схематически данный фрейм можно представить в диаграмме (сл.стр.)

Таким образом, данный отрывок привлекает внимание читателя, т.к. находится в позиции выдвижения, которое достигается: а) помещением в сильную позицию текста (начало текста); б) нарушением сюжетной линии повествования; в) конвергенцией стилистических приёмов – метафоры, эпитета, антитезы, сравнения, инверсии; г) концептуально значимой информацией, заключавшейся

в выражении авторской позиции в отношении жизненно важных ценностей человеческой жизни.

В данном фрагменте авторские размышления являются сложным речевым и когнитивным построением, способным реализовать большое количество эксплицитных и имплицитных смыслов, представленных в развёрнутой фреймовой структуре, состоящей из нескольких слотов, выражающей авторские концепты, составляющие концептосферу. Представленная в слотах информация может быть как эксплицитной, так и имплицитной, декодирование которой способствует интерпретации концептуальной информации. Концептуальное содержание авторских размышлений можно проследить в концептах *Life (difficulties, self-confidence)*, *Destiny (darkcloak, conventionalsigns, fingeroffate)*, *Misunderstanding (irreparable, confusedandhazardous)*, *Advise(hesitation)*, *Solitude (prisoner, solitarytower, journey)*, включающих опорные составляющие, ассоциируемые с данными понятиями. Основным концептом данного фрейма является концепт *Life*, представленный во взаимосвязи с другими концептами – *Solitude*, *Destiny*, *Misunderstanding*, *Advice*, которые отражены в соответствующих слотах данного фрейма. Анализ эксплицитной и имплицитной информации, заложенной во фреймовой структуре, позволяет проникнуть в глубинную концептуальное содержание фрейма.

Подводя итоги, можно сделать следующие выводы:

– авторские размышления – это микротекст, сложный коммуникативно-когнитивный процесс, способный реализовать большое количество эксплицитных и имплицитных смыслов, актуализирующийся автосемантической, адресностью, стилистической маркированностью, авторской модальностью и индивидуальной картиной мира;

– анализ языкового материала показал, что авторское размышление может выступать как одно из средств выдвижения наиболее значимой информации в художественном тексте и это создается его стилистической маркированностью, развёрнутой фреймовой структурой и различными способами акцентирования информации: а) конвергенцией СП; б) помещением в сильную позицию, т.е. в позицию выдвижения, которая проявляется в нарушении сюжетной линии повествования; г) концептуально значимой информации;

ей, заключающейся в выражении авторской позиции в отношении жизненно важных ценностей человеческой жизни.

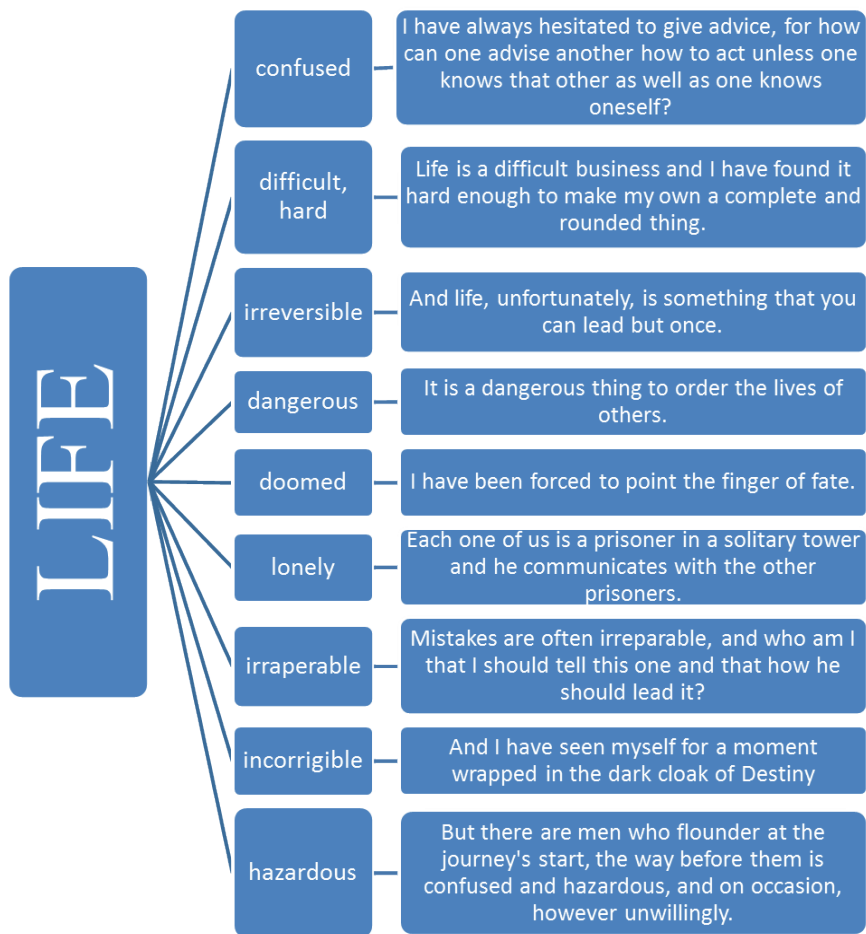


Схема 2. Фреймовый анализ концепта LIFE

СРЕДСТВА РЕАЛИЗАЦИИ АВТОРСКИХ РАЗМЫШЛЕНИЙ		
<i>Средства структурного уровня</i>	<i>Средства семантического уровня</i>	<i>Средства стилистического уровня</i>
Указательные, неопределенные местоимения, указательные наречия, артикли (<i>this, that, he, she, we, above, the, a, an</i>)	Ключевые слова, репрезентирующие определённую концептосферу автора (Когнитивно-концептуальные признаки)	Конвергенции выразительных средств и всех уровней языка (метафора, эпитет, метонимия, сравнение, нарастание, риторический вопрос, антитеза)
Союзы-союзные слова (<i>and, but, so, or; either, neither</i>)	Тематическое, автосемантическое и интенциональное единство фреймовой структуры (Контекстуальные связи языковых единиц, ассоциативные связи языковых единиц)	Эмфатические предложения (вопросительные, восклицательные предложения)
Вводные-parenтезные слова и словосочетания (<i>alas, by the way, honestly, really,)</i>		Графические стилистические средства (курсив, заглавные буквы, многоточие)
Глагольные формы (время и наклонение глаголов, <i>presenttense, pasttense, tagquestions</i>)		помещение в сильную позицию текста (начало текста)

Схема 3. Средства реализации выдвижения развернутых авторских размышлений

3.2. Сентенция как языковой маркер дискурсивной личности автора

Изучение ДЛ автора не может быть полным без привлечения к исследованию сентенций, которые наиболее ярко отражают мировосприятие и мировоззрение автора, его суждения и отноше-

ние к фактам и явлениям окружающей действительности. С этих позиций предложение является отражением авторского восприятия, понимания и интерпретации мира, акцентирующая наиболее концептуально значимую для ДЛ автора информацию, что зачастую способствует её использованию в сильной позиции текста или в позиции выдвижения.

Обзор лингвистической литературы показал, что предложение в основном рассматривалась только в ракурсе традиционных стилистических исследований [196, 69]. Исключение составляет кандидатская диссертация З. Салиевой, в которой предложение исследуется с позиций новых направлений в лингвистике, таких как когнитивная лингвистика, лингвокультурология и лингвоконцептология. В связи с этим предложение рассматривается как когнитивная структура, в которой отражаются различные типы структур знаний, а также познавательный опыт человека. Кроме того, предложение можно рассматривать как культурную модель, как репрезентант духовных ценностей и как важнейший компонент художественной картины мира [197, 6с.]. В античных материалах предложение рассматривалась как один из риторических приемов, средств эмоционального воздействия на слушателя и способов создания эстетических эффектов [279].

Как известно, в лингвистической литературе наблюдается большой разбой терминов, используемых для обозначения сходных явлений. Это – предложение, афоризм, максима, крылатые слова и апофтегма. Под афоризмом понимается суждение общего характера, выраженное в лаконичной художественной форме, признак авторизованности которого зачастую утрачивается. максима является видом афоризма и, как правило, характеризуется парадоксальностью и категоричностью. Апофтегма – это краткое наставительное изречение, близкое к предложению, но вписанное обычно в конкретную ситуацию [142].

Наиболее близкими по своей семантике являются термины предложение и афоризм, на основании чего эти понятия отождествляются [8; 51; 100]. Общность этих двух явлений подтверждается тем, что многие признаки, такие как краткость формы, информативная ёмкость, генерализованность, авторсеманτικότητα, выразительность совпадают. Вместе с тем признак авторизованности, обязатель-

ный для сентенции может отсутствовать в афоризмах, так как существуют афористические выражения, автор которых не известен, например:

Beauty is in the eye of the beholder;

Love: a wildly misunderstood although highly desirable malfunction of the heart which weakens the brain, causes eyes to sparkle, cheeks to glow, blood pressure to rise and the lips to pucker;

Never give up on something you really want. It is difficult to wait but more difficult to regret;

Fair words gladden so many a heart;

Don't waste time on revenge. The people who hurt you will eventually face their own karma.

В отличие от афоризма, сентенция всегда имеет указание на автора и является индивидуально-авторским стилистическим приемом, который в усеченной форме иногда может приобретать статус афоризма в связи с рекуррентностью пользования и утратой авторизованности.

Исходя из анализа языкового материала, сентенцию можно определить как краткое авторское изречение, основными характеристиками которого являются семантическая ёмкость, стилистическая маркированность, краткость, когнитивная и лингвокультурологическая значимость, интертекстуальностью, рефрейминг и реинтерпретируемость. Сентенция является значимым компонентом индивидуально-авторской концептуальной картины мира и рассматривается нами как культурная модель, транслирующая концептуально и аксиологически значимую информацию, выражающую определенные общечеловеческие и национально-специфические культурные ценности. Главенствующую роль, в данном случае, играют закономерности отображения в семантике языковых единиц «ценностно-смысловых категорий культуры» [7, 29с.].

Проблема культурных ценностей и их отражение в языке рассматривается в работе Н.Ф. Алефиренко [5], который подразделяет культурные ценности на витальные, социальные, политические, моральные, религиозные, эстетические. В качестве иллюстрации, свидетельствующей о культурной значимости сентенций, можно привести ряд примеров, выражающих эстетически значимую культурную ценность понятия *красота*.

*Beautiful means 'full of beauty.' Beautiful is not about how you look on the outside, beautiful is about **what you're made of** (Love Warrior, G.Middlemarch); **All beautiful things must end.** Otherwise they are not beautiful(The Alabaster Girl, Z. Perrion);*

*Beauty of whatever kind, in its **supreme development, invariably excites** the sensitive soul to tears (The Philosophy of Composition,E. A. Poe);*

*Every step toward beauty moves him away from the teeming multitude of boys and into the rarefied realm of men. Every turning toward beauty **saves his life**(The Alabaster Girl, Z. Perrion);*

*A thing of beauty is a **joy** forever: Its **loveliness** increases; it will never*

*Pass into **nothingness**(Endymion, J. Keats);*

*Judge nothing by the appearance. The more beautiful the serpent, the more **fatal** its sting (William Scott Downey);*

***Beautiful** women are **lonely** because they are never fully included in the lives of others”(The Alabaster Girl, Z. Perrion);*

*Beautiful sins, like beautiful things, are the **privilege of the rich**(The Picture of Dorian Grey, O.Wilde);*

*“Beauty is a form of **Genius** – is higher, indeed, than Genius, as it needs no explanation. It is one of the **great facts** of the world, like **sunlight**, or **springtime**, or the **reflection** in the dark waters of that silver shell we call the moon. It cannot be questioned. It has **divine** right of sovereignty. It makes princes of those who have it.”*

*Beauty is but a **vain and doubtful good**; a **shining gloss** that **fadeth** suddenly; a flower that dies when it begins to bud; a **doubtful good**, a gloss, a glass, a flower, **lost, faded, broken,dead** within an hour(William Shakespeare).*

Все вышеприведённые примеры являются предложениями из художественного текста и характеризуются семантической ёмкостью, которая определяется концептным содержанием предложений, в глубинной структуре которых выявляется целый ряд концептуальных признаков положительной и отрицательной направленности. Данные концептуальные признаки подчёркивают индивидуально-авторское понимание данного концепта и субъективизм авторской модальности, отражая его дискурсивную личность. Проведём анализ концептуальной структуры вышеназванных предложений на

основе фреймового анализа. Концептуальная значимость данных предложений определяется, с одной стороны, их референтной соотносённостью с лингвокультурным концептом Красота, который в данных предложениях представлен целым набором концептуальных признаков, выявляемых в процессе фреймового анализа, с другой – соотносённостью с концептуальной информацией всего текста. Концептуальную структуру данных предложений можно представить в виде фрейма как набора языковых единиц и отношений, организованных вокруг концепта Красота. Понимание фрейма как двухуровневой структуры, состоящей из внешнего уровня – имени концепта, и глубинного уровня, представленного слотами и субслотами, в которых представлены концептуальные признаки, позволяет в процессе анализа воссоздать полный мысленный образ изучаемого концепта. Итак, внешний уровень фрейма представляет имя концепта Красота, глубинный, концептуальный уровень состоит из эксплицитных и имплицитных концептуальных признаков. К эксплицитным признакам относятся признаки, обозначенные в предложениях – *devoted, lonely, vain, lovely, joyful, fatal, genius, great facts, divine, privileged, doubtful, good, shining gloss, fading, broken, lost, exciting, sensitive*. К имплицитным признакам, которые выявляются с помощью контекстуального анализа и ассоциативных словарей относятся *so ulful, momentary, fragile, limited, empty, attractive, exquisite, pleasing, enjoyable, captivating, spoiling, destructive, ruinous, charming*.

Концептуальную структуру концепта Красота можно представить в диаграмме (сл.стр).

Анализ вышеприведенных концептуальных признаков позволяет выявить концептуальные признаки, которые имеют не только положительную оценку (*devoting, life-saving, confident, passionate, sentimental*), но и противоположную отрицательную оценку (*doubtful, alone, fleeting, self-absorbed*). Таким образом, концептуальная структура концепта Красота имеет довольно развёрнутый в плане семантического наполнения (семантическая ёмкость) характер. Проведенный фреймовый анализ предложений свидетельствует не только о семантической ёмкости этих языковых явлений, но также об их концептуальной и культурологической значимости, что, на наш взгляд, составляет сущностные характеристики предложения.

Ещё одним дистинктивным признаком предложений является её стилистическая маркированность, чаще всего выраженная конвергенцией СП. Конвергенция СП в свою очередь способствует тому, что предложение выступает в позиции выдвижения, тем самым маркируя наиболее значимую для ДЛ автора информацию. Проиллюстрируем сказанное следующим примером:

A life, they say, ups and downs, for or against sides, may be considered as a point of dark light which suddenly appears from nowhere, out of the blue. The point describes a luminous geometrical figure in spacetime; and just suddenly disappears, as life is good and bad, fair and cruel at times (interesting to have seen the lights disappearing from Space- Time during one of the big faded battles – Death dowses the glimpse) (Death of Hero, p.16).

В данном случае стилистическая маркированность достигается конвергенцией разноуровневых стилистических приемов: антитезами – *ups and downs, for or against, appear – disappear*; оксюморонами – *dark light, appears from nowhere*, эпитетами – *luminous geometrical figure, faded battles*, метафорической фразеологической единицей – *out of the blue*, метафорами – *Space – Time, Death dowses the glimpse*. Интересно отметить, что концептуальные признаки, заложенные в семантике лексемы *life*, в контексте предложения получают эксплицитное выражение, образуя совокупность диаметрально противоположных сущностей. С одной стороны, в предложении представлены оценочные характеристики положительной направленности (*fair, ups, forsides, good*), с другой – отмечаются отрицательные характеристики (*cruel, downs, againstsides, bad*), взаимодействие которых создает амбивалентность данного предложения, что также свидетельствует о её семантической ёмкости и в то же время о своеобразии восприятия жизни ДЛ автора, для которого жизнь состоит как из положительных, так и отрицательных характеристик. Намеренное использование конвергенции стилистических приёмов способствует выдвижению данного предложения, свидетельствуя о его концептуальной значимости для ДЛ автора, прагматическая установка которого состоит в привлечении внимания читателя к данному предложению.

Другим признаком, который, хотя и не является обязательным, но весьма значимым в плане когнитивной интерпретации предложе-

ции, является интертекстуальность. Интертекстуальность рассматривается как способ формирования смысла посредством ссылки на другой текст [136]. Интертекстуальность, характеризуется «двойной референтной соотнесенностью, что обусловлено межтекстовым взаимодействием двух и более текстов, принадлежащих разным авторам, при которых один текст содержит эксплицитные и имплицитные отсылки к предшествующим текстам, т.е. прецедентным текстам» [13]. Прецедентный текст выступает в качестве текста-источника, служащего ресурсом для интертекстуальных включений, а интертекст является фрагментом текста-реципиента, в котором использован прецедентный текст. В.В. Красных определяет прецедентный текст как ядерный элемент когнитивной базы, общий для представителей лингвокультурного сообщества, который лежит в основе фрейм-структур, когнитивных единиц, представляющих собой узлы относительно предсказуемых «направленных ассоциативных связей» [123,133с.]. Определяющими характеристиками прецедентных текстов являются: хрестоматийность, общеизвестность, семиотичность, эмоциональная и познавательная ценность [117; 118]. В когнитивном аспекте включение сентенции в «чужой» текст предполагает взаимодействие двух типов информации (информации, содержащейся в сентенции прецедентного текста, и в тексте реципиента), что способствует формированию новых концептуальных смыслов, значимых для ДЛ автора. Одной из важнейших характеристик интертекстуальности является выявление типов интертекстуальных связей, интертекстуальных маркеров, сигналов интертекстуальности. Анализ лингвистической литературы по данному вопросу показал, что обычно в качестве маркеров рассматриваются аллюзия, эпиграф, заголовок, антропонимы, повтор текстовой формы, цитаты и др. (И.В. Арнольд, Ж. Деррида, Р. Барт, В.Л. Бурова, Н.Ф. Фатеева, М.Р. Галиева). В нашей работе выдвигается положение о том, что сентенция также может рассматриваться в качестве интертекста, в этом случае речь идет об аллюзивной сентенции. В качестве примера можно привести известную сентенцию Шекспира:

*Alltheworld'sastage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances*

And one man in his time plays many parts (W.Shakespeare “As You Like I”).

В данной сентенции мир сравнивается с театром, где все люди – актеры. Ироничное отношение автора прослеживается в негативной оценке, которая имплицитно содержится в метафорах (*theworldisastage, menandwomenplayers*). Изучение ассоциативных связей лексемы *players* выявило негативные смыслы, заложенные в семантическую структуру лексической единицы – *actor, thespian, roleplayer, histrion, faker, fraud, pseud, pseudo, sham, shammer, pretender, imposter* [<https://www.visualthesaurus.com/app/view>]. Данная сентенция характеризуется свойством рекуррентности, т.е. высокой частотностью повторяющегося использования в других произведениях. В частности, в романе «Театр» С. Моэма данное изречение цитируется в более краткой форме и несёт положительный смысловой оттенок в контексте произведения:

*‘All the world’s a stage, and all the men and women merely players.’
But there’s the illusion, through that archway; it’s the actors, who are the reality. ...*

Данная сентенция приводится в сильной позиции текста, в конце произведения, и являет собой концовку, вбирая в себя концептуальный смысл романа. Высказанная в этом фрагменте текста мысль о значимости профессии актеров и о том, что “лишь, актёры, реальны в этом мире...” вставляется после шекспировской сентенции, что свидетельствует об ином восприятии актёрства дискурсивной личностью С. Моэма. Как один из видных драматургов, С. Моэм часто вращался в кругу драматургов и театра, что позволяло ему наблюдать за актёрами, их жизнью и переживаниями. Его произведения отличаются глубокими психологическими сюжетами, что позволяет ему создавать тонкие психологические образы. Не исключение и образ Джулии Ламберт, главной героини романа «Театр». Работая в театре и являясь знаменитой актрисой, Джулия Ламберт становится свидетелем того, что все окружающие её люди играют роли, притворяются лишь для того, чтобы добиться своих желаний. Она и сама постоянно пользуется талантом актрисы, чтобы расположить к себе кого-либо, добиться желаемого, показать свой статус и т.д. Интересно отметить что, несмотря на казалось бы совпадающие по содержанию сентенции в произведении, они

имеют прямо противоположные смыслы. Лексема *players* получает новое, обусловленное контекстом положительное значение (*It's the actors who are the reality*). Все люди – это отражение их деяний, которые вносят смысл в их существование. Другими словами, предложение, погруженная в один и тот же контекст, приобретает новые разные смыслы. Это явление обусловлено такими свойствами аллюзивной предложения, как рефрейминг и реинтерпретируемость. Согласно Ч. Филмору, рефрейминг (*reframing, alternative framing*) или альтернативные фрейминги рассматриваются как разного рода семантические сдвиги, обусловленные сменой фрейма [272, 124-130p., 85]. В контексте реализации альтернативных фреймингов отдельно взятой предложения одно и то же изречение может быть представлено в рамках различных фреймовых структур, которые в итоге выделяют его в качестве разных, отличающихся друг от друга предложений. Результатом рефрейминга является реинтерпретируемость, что означает повторную интерпретацию предложения, помещающейся в другой контекст, в альтернативный фрейм. Как показал анализ приведенных предложений, в представленных различных фреймовых структурах, реинтерпретируемость заключается в движении от отрицательного прямо к противоположному положительному смыслу. В вышеприведенных примерах мы можем проследить, что отдельно взятая предложение может быть представлена в рамках различных фреймовых структур. Это делает возможным выделение двух способов выражения оппозиции – противопоставление внутри фреймов (негативно-ироничное → положительное). Как показал анализ вышеуказанной предложений, представленных в различных фреймовых структурах, реинтерпретируемость заключается в движении от негативно-иронического к противоположному положительному смыслу. Это подтверждается наличием негативно-оценочных слов в контексте произведения Шекспира (*woeful, unwillingly, strange, jealous, severe*) и положительно оценочных слов в контексте произведения Мозма (*we are meaning of lives, reality, symbols, people are shadow, raw material, make believe*).

Ещё одной характеристикой предложений является принцип бинарности. В основе теории бинарности лежит положение о том, что большинство языковых единиц и явлений «поддаются противопоставлению по два (бинарное противопоставление), исходя из

наличия или отсутствия одного и того же признака, максимального или минимального его проявления» [302, 48 с.]. Развитие когнитивного подхода к исследованию языка обусловило понимание бинарности как фундаментального универсального средства познания и когнитивного принципа построения и категоризации мира, т.к. вся «познавательная деятельность человека основана на принципе бинарного структурирования его внешнего и внутреннего мира, бинарной категоризации фактов и явлений действительности», которая репрезентируется как на уровне сознания, так и на уровне языка [66; 67].

Как показал анализ языкового материала, зачастую предложения основаны на принципе бинарности, оппозиции и контраста, выдвигают в положение выдвижения противоположные по денотативной и коннотативной соотнесённости понятия. Такие предложения ярко отражают дискурсивную личность автора, выражая его модальность к описываемым действиям и явлениям. Проиллюстрируем вышесказанное примерами:

Better to reign in Hell than serve in Heaven (Lost Paradise, Milton);

All books are either dreams or swords,

You can cut, or you can drug, with words (Selected poems, A. Lowell)

Thanks to words, we have been able to rise above the brutes; and thanks to words, we have often sunk to the level of demons (Aldous Huxley);

Youth is lovely, age is lonely

Youth is fiery, age is frosty (The Song of Hiawatha, Longfellow);

In my beginning is my end (Four Quartets, T.S. Eliot);

Words are both better and worse than thoughts; they express them, and add to them; they give them power for good or evil; they start them on an endless flight, for instruction and comfort and blessing, or for injury and sorrow and ruin. (Tryon Edwards); *The battle over flesh and blood cannot compare to the battle for the heart* (White: The Great Pursuit, T. Dekker).

В связи с вышесказанным рассмотрим предложение из произведения «Потерянный рай» Дж. Мильтона: *Better to reign in Hell than serve in Heaven*, взятого из монолога Люцифера, поверженного в ад за противостояние Богу. В настоящее время данная фраза многократно цитируется в публицистических, художественных

тестях и в кинематографе. Бинарность в предложении представлена следующими оппозициями: “reign” – “serve”, “Heaven” – “Hell”. Анализ ассоциативных словарей показывает, что лексема “reign” связана с понятиями власти, силы, влияния, независимости (*power, command, control, influence, supremacy, sovereignty, empire, strength, force, authority, potency, governance, vigour*), в то время как лексема “serve” ассоциируется прямо с противоположными понятиями, такими как слабость, служение, зависимость (*powerlessness, inferiority, weakness, incapability, labour, dependent, obey, submissive, suffer*). Лексемы “Heaven” – “Hell” также репрезентируют оппозитивные концептуальные признаки. Так, рай соизмеряется с понятиями совершенства и красоты, вознаграждения за добро, вечно-го блаженства и бессмертия, света и святости (*perfectness, beauty, light, saint, joy, immortality, eternal, limitless, love, infinite, celestial, happiness, divine*), а ад – с понятиями наказания, вечных страданий и мук, тьмы (*suffer, dark, gloomy, infernal, torture, despair, damned, grief, sorrow, abyss, purgatory, loneliness, punishment, dreadful, odious*). Так, в контексте произведения рай, несмотря на свою красоту и совершенство, связан с понятиями служения, зависимости, безвольности перед волей Бога, а ад, несмотря на всю его убогость, страдания является олицетворением свободы выбора.

Идея, выраженная автором в предложении, перекликается с авторским видением мира, согласно которому самая главная ценность – это свобода личности, а любая форма рабства неприемлема. Как известно, Дж. Мильтон был не только выдающимся писателем и мыслителем, но и видным общественным и политическим деятелем. Являясь противником существующей монархии, Дж. Мильтон посвятил значительную часть своей деятельности реформации Англии с целью установить свободную и просвещенную республику. Именно поэтому в «Потерянном рае» в большей степени нашли отражение политическая жизнь и обстановка в Англии и судьба самого автора. В произведении Люцифер жаждет свободы, и это его желание оборачивается злом для человечества, также как и реформация, начатая в благих целях, оборачивается тиранией и диктатурой.

Таким образом, анализ авторских предложений и их дистриктивных признаков, с позиций ДЛ автора, его модальности и интенци-

ональности выявил следующие признаки сентенций: а) краткость (текст малой формы) и семантическая ёмкость, характеризующаяся информативной насыщенностью, проявляемой набором эксплицитных или имплицитных концептуальных признаков; б) стилистическая маркированность, проявляемая в конвергенции стилистических приемов; в) концептуальная и культурологическая значимость, обусловленная способностью сентенции передавать структуры знаний о мире, акцентирующие культурные ценности; г) интертекстуальность, характеризуемая двойной референтной соотношенностью, обусловленной межтекстовой взаимодействием; д) рефрейминг и реинтерпретируемость, проявляемая в вариативной интерпретации (воспроизводимости) сентенций, используемых в различных фреймовых структурах.

Таким образом, авторские сентенции, как подтвердил анализ, характеризуется признаками: краткостью, семантической емкостью, стилистическая маркированностью, интертекстуальностью, рефреймингом и реинтерпретируемостью, бинарностью – и направлены на выражение авторской модальности, его концептуальной картины мира.

3.3. Роль заглавия и эпитафия в репрезентации концептуальной картины мира автора

Значительная роль в репрезентации индивидуально-авторской картины мира принадлежит заглавию, которое, коррелируя с целым текстом, становится важнейшим элементом его композиционной, смысловой и эстетической организации. Этим обусловлена сложность и дискуссионность проблем, связанных с исследованием заглавия в отношении его определения, структурно-семантических и стилистических характеристик, функциональных и текстуральных особенностей. В связи с многоаспектностью теории, связанной с заглавием, существуют различные подходы к его исследованию: проблемы, касающиеся статуса заголовка [75; 204], текстовых функций заглавия [127, 151]; его семантических характеристик [69; 131; 235], структуры [127; 185; 54], его функционально-прагматического потенциала [47; 48; 82; 141; 192; 242], лексических и

синтаксических аспектов и стилистических особенностей [12; 52].

Как отмечает ряд исследователей, заглавие – это имя текста, оно определяет ход и исход текстовой деятельности таких субъектов литературной коммуникации, как автор и читатель. Заглавие может выделять главную тему (*“For The Duration Of The War”*, *“For whom the bell tolls”*, *“The Power of Language is Such That Even A Single Word Taken Truly To Heart Can Change Everything”*), вносить экспрессию (*“The moon and sixpence”*, *“Gone with the wind”*, *“Painful Case”*, *“Hard Times”*), создавать добавочный подтекст (*“The Escape”*, *“Mistaken Identity”*, *“The Perfect Murder”*, *“Castle of Indolence”*), контрастировать сюжетом (*“The Naked and the Dead”*, *“The Masque of The Red Death”*), называть персонажей (*Jane Eyre*, *Jane Annie*, *Dr. Fisher*, *“Rip Van Winkle”*, *“Gabriel-Ernest”*), указывать на время и место действия (*“An Evening in Bysantium”*; *“From Here to Eternity”*, *“The Deer Park”*, *“Bullit Park”*, *“A Space Odyssey”*), использовать пословицы и стилистические приемы (*“Painted veil”*, *“Vanity Fair”*, *“Gift of Magi”*, *“The Importance of Being Earnest”*, *“Where There Is A Will”*, *“Sooner Or Later Or Never Never”*, *“Out Of Nowhere Into Nothing”*) и т.д.

В лингвистической литературе существует большое количество определений заглавия. Так, И.Р. Гальперин определяет заглавие как «имплицитная, максимально сжатая СКИ (содержательно-концептуальная информация), компрессированное, нераскрытое содержание текста» [69, 133с.]. И.В. Арнольд подчёркивает, что заглавие является начальным стимулом прогнозирования, возможного круга тем и образов, и способствует выработке стратегии восприятия [13, 69с.].

З.Я. Тураева отмечает, что «заглавие в плане лингвистическом является именем текста, в плане семиотическом первым знаком текста» [235, 53с.]. В.А. Кухаренко определяет заглавие (заголовок) как «рамочный знак текста, которым текст открывается и к которому читатель ретроспективно возвращается, закрыв книгу» [140, 92с.]. Заглавие определяется как «воплощение внутренней смысловой программы речевого целого» [195], как тезис, «суть и смысл которого раскрываются в изложенном далее материале» [133, 28с.], как элемент структуры текста [102, 13с.]. Исследователи [223; 150; 151 и др.] отмечают роль заглавия в процессах пони-

мания художественного текста реципиентом. Так, В.А. Лукин [152, 48с.] отмечает смысловую и структурную значимость заглавия, так как оно занимает сильную позицию текста, которая, по мнению автора, считается, что сильная позиция текста способствует адекватному пониманию текста.

Как следует из вышеприведенных определений, каждый ученый при определении заглавия исходит из особенностей своих взглядов и концепций, выделяя тот или иной признак заглавия в качестве доминантного фактора его функционирования. Данные характеристики вкратце можно представить следующим образом: знаковость, сильная позиция в тексте, основа для восприятия и понимания текста, смысловой стержень произведения и т.д.

Исходя из вышесказанного, заглавие определяет смысловое содержание текста, его основную тему, сюжетную линию повествования. В связи с этим можно сделать вывод о том, что заглавие выполняет доминирующую роль в репрезентации концептуальной картины мира автора.

Проблема заглавия исключительно важна в процессе интерпретации текста в целом, поскольку заглавие рассматривается лингвистами как один из основных способов выражения авторской модальности и интенциональности в художественном дискурсе. Другими словами, заглавие выступает в качестве основного вербального маркера дискурсивной личности автора. Прежде чем перейти к анализу языкового материала, необходимо рассмотреть основные лингвистические характеристики заглавия и их значимость в плане выражения индивидуально-авторской концептуальной картины мира.

Как известно, специфика художественного заглавия состоит в том, что оно по природе своей допускает множественность и даже противоречивость возможных интерпретаций, что обусловлено его амбивалентностью и амбигуитивностью. В заглавии всегда заложен имплицит, т.е. неоднозначный компонент текста, создающий определенное напряжение и акцентирующий внимание читателя при его восприятии.

Проблема имплицитности как основная категория художественного текста рассмотрена в работе Г.Г. Молчановой «Семантика художественного слова» [166]. Имплицитность трактуется как часть

содержания текста, понимаемого как единство всех основных элементов целого, его свойств и связей, существующего и выражаемого в определенной форме. Имплицитность представляет собой импликацию, содержащую «новую», выводимую информацию, и противопоставляется пресуппозиции, включающей уже известные, «старые» знания [73, 217-237с.;121, 22с.].

Автор выявляет четыре типа имплицитности в художественном тексте – стертые, локальные, глубинные и темные. В целях нашего исследования наибольший интерес представляют заглавия, характеризующиеся глубиной и темной имплицитностью. Глубинная имплицитность заглавия трактуется нами как нечто, декодирование которого требует анализа всего текста. В связи с этим рассмотрим некоторые примеры.

Так, в заглавии рассказа О. Генри “TheDuel” уже заложена авторская позиция, которая детально раскрывается после прочтения всего рассказа. Фактуальная информация – рассказ о двух молодых мужчинах — Уильяме и Джеке, приехавших в большой город в поисках работы. В приведенном ниже примере дан отрывок, который является ярким примером выражения авторской позиции, резко негативного отношения к городу.

“You must be for or against – lover or enemy – bosom friend or outcast...“This town, said he is a leech. It drains the blood of the country. Whoever comes to it accepts a challenge to a duel. Abandoning the figure of the leech, it is a juggernaut, a Moloch, a monster to which the innocence, the genius, and the beauty of the land must pay tribute. Hand to hand every newcomer must struggle with the leviathan...It has the poorest millionaires, the littlest great men, the lowest skyscrapers, the dolefullest pleasures of any town I ever saw... – («TheDuel»-OHenry).

Данный фрагмент текста представляет большой интерес как с точки зрения репрезентации индивидуально-авторской картины мира, так и с точки зрения лингвокреативного потенциала, также определяющего дискурсивную личность автора. В глубинном имплиците заглавия “TheDuel” на первый план выходит значение контраста, представляющего собой умышленное соединение антонимических (т.е. противоположных по смыслу, контрастных) понятий, создающих неожиданное смысловое единство. Отрица-

тельная оценка закрепляется при помощи импликата, заложенного в структуре существительного в сочетании с контрастным по смыслу прилагательным, т.е. оксюмороном (*thepoorestmillionaires, thelittlestgreatmen, thelowestskyscrapers*). Используя оксюмороны (контрастные выражения), автор создает выразительную картину города, утверждающего свое могущество перед приезжими. Посредством данных стилистических приемов отражается индивидуально-авторское осмысление, концептуальная картина мира автора. В совокупности данный импликат завершает образ города, который полон противоречий. Использование лексически и логически противоположных единиц (*befororagainst – loverorenemy – bosomfriendoroutcast*) подчеркивает контраст во взаимоотношениях города и человека.

Глубинный импликат заглавие выполняет весьма существенную функцию: являясь связанным с содержанием рассказа, участвует в раскрытии последовательно имплицитной темы текста. Так, приведенное заглавие “TheDuel” способствует раскрытию глубинного смысла образа города и его имплицитной темы. Нью-Йорк – это город контрастов, противоречий, одновременно притягивающий и отталкивающий людей (*thepoorestmillionaires, thelittlestgreatmen, thelowestskyscrapers*).

Имплицитность приведенного выше фрагмента текста создается многочисленными стилистическими приемами (метафора, сравнение, эпитет, градация, оксюмороны), которые способствуют декодированию и выявлению авторской модальности. Не случайно, поэтому идея контраста, заложенная в заглавии, получила свое развитие в содержании всего текста, отражая противостояние двух сторон – города и человека. Концептуальная информация раскрывается после прочтения всего рассказа, повествующего «о дуэли между человеком и городом», в результате которого человек становится его победителем или рабом. Концептуальная картина мира автора в данном рассказе – это представление о жизни человека в большом городе, которое, с одной стороны, привлекает человека своей красотой и величием, с другой стороны, жизнь в большом городе это – жестокое противостояние, борьба, лишения и разочарование.

Другой тип заглавия характеризуется темной имплицитностью.

Это наиболее значимые для постижения авторского замысла заглавия, для декодирования которых недостаточно знаний только текста, а необходимо привлечение определенных структур знаний исторического, литературного и социокультурного характера.

Примером темного импликата является аллюзивный заголовок “The Gift of the Magi”, отсылающий читателя к библейской легенде о мудрецах, проделавших большой путь с Востока в Вифлеем, чтобы поклониться и преподнести драгоценные дары новорожденному Иисусу. Сам рассказ повествует о бедной молодой паре, которые накануне Рождества делают друг другу подарки, оказавшиеся с практической точки зрения абсолютно бесполезными. Девушка продает свои роскошные волосы и дарит своему супругу дорогой браслет для часов, а молодой человек преподносит своей жене красивый гребень для волос, продав свои часы. В рассказе проводится параллель между мудростью и подарками старцев из библейской легенды и мудростью любящих сердец. Рождественские подарки становятся символом преданности и жертвенности, любви и мудрости, которая не только приравнивается к мудрости волхвов, но и превосходит ее. Таким образом, использование темного импликата аллюзивного заголовка активизирует структуры знаний, в данном случае религиозного характера, которые содержат эксплицитное указание на направление импликационного поиска, в частности библеизма в данном случае.

Следующим релевантным признаком в плане выражения авторской модальности является стилистическая маркированность заглавия. Изучение заглавия в этом плане выявило широкую палитру стилистических приемов, используемых в заглавиях (метафора, эпитет, метонимия, сравнение и др.). Как известно, проблема когнитивной метафоры широко дискутируется в настоящее время. Исходя из концепции Джонсона и Лакоффа, когнитивная (концептуальная) метафора – это не только, и не столько СП как способ познания мира, как когнитивный механизм репрезентации определенных структур знаний. Термином «когнитивная (концептуальная) метафора» Дж. Лакофф именуется ментальные проекции между концептуальными областями источника и цели (“crossdomain mappings from a source domain to a target domain”) [143, 58с.]. Следует отметить, что когнитивная метафора рассматривалась в основ-

ном на материале повседневной разговорной речи. Что касается ХД, то проблема когнитивной метафоры является малоизученной областью. Мы вслед за Д.У. Ашуровой считаем, что обязательным условием когнитивной метафоры в ХД является ее соотносительность с концептуальной информацией всего произведения [21, 57–59с.]. В этом плане метафора, используемая в заглавии, всегда является концептуально значимой, а следовательно, может рассматриваться как когнитивная метафора.

Так,

Следующей релевантной характеристикой в плане выражения авторской дискурсивной личности является символичность заглавия. Как отмечает Н. Джусупов, символ, являясь когнитивно значимой семантико-стилистической единицей, представляет собой совокупность структур знаний, которые в зависимости от особенностей когнитивного стиля автора либо эксплицитно выражены посредством прямых и косвенных речевых указаний, либо закодированы, т.е. репрезентированы в имплицитной форме [84].

В качестве примера можно проанализировать заглавие романа Моэма “TheMoonandSixpence”. Роман повествует о гениальном художнике, жизнь и мышление которого противоречат общепринятым представлениям о морали и порядочности. Бросив семью, друзей, разрушив карьеру, биржевой маклер Чарльз Стрикленд посвящает свою жизнь искусству.

Заглавие “TheMoonandSixpence” представлено контекстуальной антитезой. Согласно лексикографическим источникам “Moon” (луна) ассоциируется с такими понятиями, как возрождение и просвещение, бессмертие и вечность, красота и воодушевление, чувственность и страсть. Данные символические значения, согласно ассоциативному словарю, соотносятся с такими понятиями, как enlightenment, resurrection, immortality, eternity, beauty, inspiration, restoration, revival, rebirth, everlasting, eternal, infinite, endless, beautiful, immortal, artistry, grace, refinement, charm, never-ending, perpetual, permanent, sensuality, passionate, ardor, devoted, spiritual, affection, etc. [<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-thesaurus>]. Вышеприведенные ассоциативные значения также широко представлены в произведении, что подтверждается следующими примерами:

... *S. had the directness of the fanatic and the **ferocity of the apostle**. “an outrageous sensuality”, “it seemed as though his sensuality were curiously **spiritual**”.*

*s o m b e r b l u e s , opaque... yet with a quivering luster that suggested the palpitation of a mysterious life; p u r p l e s , horrible like raw and putrid flesh, ...yet with glowing **sensual passion** (putrid – cadaverous, smelly, stinking); r e d s shrill like the berries of holly ... and yet ... softened till they had **the swooning tenderness** of a dove’s breast [p. 232].*

***glowing sensual passion** that called up vague memories of the **Roman Empire of the Heliogabalus**; They (the fruits) belonged to a Polynesian garden of the Hesperides [Тамже, с. 232].*

Выражение позиции автора, направленно описанное эмоционального состояния персонажа, его одержимость, творимое искусством, для описания которого также использован целый ряд эпитетов: *elaborate, indescribably wonderful, mysterious, awe and delight, tremendous, sensual, passionate, horrible, beautiful and obscene.*

Таким образом, в контексте данного романа “The Moon” символизирует перерождение Стрикленда как художника, его гениальность и талант, красоту и бессмертие его картин, ставших бесценным достоянием человечества. Символу луны прямо противоположен смысл лексемы “Sixpence” (грош). Шестипенсовик являлся мелкой разменной монетой (1/240 фунта стерлингов). В контексте произведения “Sixpence” характеризует жизнь художника, его нищенское, убогое существование (poor, miserable, wornout, shabby, wretched, scruffy, shelter). Следует отметить многозначность символа Sixpence в романе. С одной стороны, “Sixpence” олицетворяет его жалкое существование как не востребовавшего художника, а с другой стороны, характеризует Стрикленда как ничтожного человека, лишённого морали и чувства порядочности, предающего семью, друзей, возлюбленную. Такая интерпретация данного символа подтверждается следующими примерами:

He was a man without any conception of gratitude.... He had no compassion , Стрикленд – “rude”, “sullen”, aggressive, “a weird figure”, “thinner than ever”, “untidy beard”, “he had an extraordinary aspect”, “ungainliness” [“The moon and sixpence”, p. 107], “the screen of his flesh seems almost transparent”.

...“some vehement power that was struggling within him”, “something very strong, overmastering, that held him as it were, against his will”. “He seemed really to be possessed of a devil” [p. 53].

Фактор репрезентации структур знаний, необходимых для декодирования символа “TheMoonandSixpence” в художественном дискурсе, носит разноплановый и альтернативный характер. Выбор структур представления знаний в раскрытии когнитивной природы символа “TheMoonandSixpence” прежде всего определяется контекстуальной информацией. Как уже было рассмотрено выше, символ **TheMoon** представляет собой результат авторской интерпретации отдельных характеристик и транслирует положительные качества. В свою очередь лексема **thesixpence** передает отрицательную оценку автора действий и образа жизни персонажа.

На наш взгляд, символ **TheMoon** в произведении воплощает идею творчества: это идеи идеального выражения своей мысли в художественных образах. Этот символ, возможно, подчеркивает дистанцию между художником и людьми, художником и его идеальным образом, между искусством и деньгами. Символ луны противоположен грошу: они контрастируют и принадлежат к разным сферам: луна – образ космический, грош – образ чисто земной, символизирует материальный аспект, отсутствие творческой идеи. Как показал анализ языкового материала, одной из особенностей символических заглавий является их амбивалентный характер, т.е. способность символа-заглавия, помимо своего изначального символического значения, приобретать новые неоднозначные смыслы в зависимости от контекста, репрезентируя тем самым положительную или отрицательную символику и способствуя таким образом выражению дискурсивной личности автора и персонажа.

Примером символически амбивалентного символа может служить заглавие произведения Дж. Стейнбека “ThePearl”. Согласно словарям и энциклопедии символов, жемчужина символизирует образ совершенства и красоты, высшую мудрость, чистоту и невинность [<http://www.symbolarium.ru/index.php/>]. Кроме того, жемчужина также выступает символом человеческой души. Как показал анализ языкового материала, символика жемчужины, сохраняя первоначальное значение, в контексте произведения в зависимости от авторского замысла, может приобретать дополнительную симво-

лику, отражая одновременно дискурсивную личность автора через описание отношений персонажей к этому драгоценному камню.

Главный герой произведения – Кино, зарабатывает на жизнь ловлей жемчуга. В убогой хижине, в которой живёт его семья, скорпион жалит его годовалого сына. Супруги обращаются к врачу, но тот отказывает им в приёме за неимением денег для оплаты лечения. Кинобросается в море и находит огромную жемчужину:

Kino lifted the flesh, and there it lay, the great pearl, perfect as the moon. It captured the light and refined it and gave it back in silver incandescence. It was as large as a sea-gull's egg. It was the greatest pearl in the world.

And the beauty of the pearl, winking and glimmering in the light of the little candle, cozened his brain with its beauty. So lovely it was, so soft, and its own music came from it – its music of promise and delight, its guarantee of the future, of comfort, of security.

В вышеприведенном фрагменте текста описывается совершенство и красота жемчужины. Используемые при этом лексические и стилистические приёмы (*perfect as the moon, light and refined, silver-incandescence, the beauty of the pearl, winking and glimmering, So lovely it was, so soft*) полностью коррелирует с изначальной символикой жемчужины, которая, как показал анализ ассоциативных словарей, соотносится с понятиями красоты, идеальности, совершенства: *pure, elegant, refined, excellent, perfect, supreme, transcendent, ideal, graceful, charming, delicate, delight*. Одновременно с изначальной символикой жемчужины реализуется и её контекстная символика. Для дискурсивных личностей персонажей, Кино и Хуаны, жемчужина становится символом грядущего богатства (*its music of promise and delight, its guarantee of the future, of comfort, of security*).

Далее в контексте рассказа жемчужина вновь приобретает дополнительную символику. Для Кино жемчужина становится символом надежды:

In the pearl he saw how they were dressed – Juana in a shawl stiff with newness and a new skirt, and from under the long skirt Kino could see that she wore shoes...

In the pearl he saw Coyotito sitting at a little desk in a school, just as Kino had once seen it through an open door...

And in the pearl Kino saw himself and Juana squatting by the little

fire in the brush hut while Coyotito read from a great book. “This is what the pearl will do,” said Kino...

Надеждано, что его семья будет обеспечена (*himself and Juana squatting by the little fire in the brush hut while Coyotito read from a great book*), сын будет учиться (*sitting at a little desk in a school, writing on a big piece of paper, son will go to school, son will read and open the books, and my son will write and will know writing, my son will make numbers*), все будут хорошо одеты (*they were dressed, in a shawl stiff with newness and a new skirt, shoes, new white clothes, a new hat, fine black felt, dressed in a jacket, and he had on a white collar, and a broad silken tie*). Все мечты и помыслы Кино связаны с жемчужиной (“*This is what the pearl will do,*” said Kino).

Весть о найденной Кино жемчужине облетает весь посёлок. Люди меняют отношение к нему, доктор даёт ему лекарство для сына. Однако вместе с этим приходит и беда. Жемчужина становится наваждением для всех, каждый желает её приобрести, каждый связывает с ней своё будущее (*Kino’s pearl went into the dreams, the speculations, the schemes, the plans, the futures, the wishes, the needs, the lusts, the hungers, of everyone*). В ходе повествования жемчужина приобретает прямо противоположную оценку. Для персонажей жемчужина становится символом алчности людей, которые ни перед чем не останавливаются, чтобы занять её, символом зла, которая может разрушить их жизнь. Следует отметить, что в данном фрагменте проявляется, с одной стороны, изначальная символика жемчужины как символа человеческой души (истинный облик человека), с другой стороны, прямо противоположные символические значения, такие как алчность, жадность людей, противопоставляемые первоначальной символической жемчужины как символа чистоты и невинности. Этот символизм эксплицитно передаётся через несобственно-прямую речь Хуаны, которая видит в жемчужине только зло:

“This thing is evil,” she cried harshly. “This pearl is like a sin! It will destroy us,” and her voice rose shrilly. “Throw it away, Kino. Let us break it between stones. Let us bury it and forget the place. Let us throw it back into the sea. It has brought evil. Kino, my husband, it will destroy us.” And in the firelight her lips and her eyes were alive with her fear. But Kino’s face was set, and his mind and his will were set. “This is our

one chance,” he said. “Our son must go to school. He must break out of the pot that holds us in.” “It will destroy us all,” Juana cried. “Even our son.”

Данный отрывок описывает эмоциональное состояние персонажей. Для Хуаны жемчужина представляет собой зло (*This thing is evil, It has brought evil*), она предлагает выбросить ее обратно в море, разбить, закопать, уничтожить (*break it between stones, bury it and forget the place, throw it back into the sea*). Однако Кино неумолим, для него жемчужина всё еще символизирует надежду на будущее (*“This is our one chance”, he said. “Our son must go to school”*).

Ночью их преследуют охотники за жемчужиной. В схватке Кино убивает одного из них. Другой, приняв плачущего ребёнка за койота, убивает его выстрелом. С тельцем мёртвого сына Кино с отчаянием бросает жемчужину обратно в море.

And in the surface of the pearl he saw the frantic eyes of the man in the pool. And in the surface of the pearl he saw Coyotito lying in the little cave with the top of his head shot away. And the pearl was ugly; it was gray, like a malignant growth. And Kino heard the music of the pearl, distorted and insane.

В данном фрагменте жемчужина уже не является символом надежды, совершенства и красоты для молодой пары, она в оплошавшем себя символизирует, смерти и разрушения (*the pearl was ugly; it was gray, like a malignant growth; the music of the pearl, distorted and insane*).

Таким образом, амбивалентный характер использованного в заглавии символа *the pearl* проявляется как в выражении первоначальной символики жемчужины (совершенство, красота), так и в приобретении новых символических значений как положительных (надежда, богатство), так и отрицательных (алчность, зло, смерть и разрушение).

Релевантным для нашей работы является и то, что многие заглавия могут обладать национально-культурной спецификой, выражающей определенную лингвокультуру и национальную принадлежность дискурсивной личности автора и персонажа. Примером такого заглавия может служить заглавие рассказа У. Теккерея *“The Book of Snobs”*.

Национально-культурная специфика данного заглавия прояв-

ляется в лексеме “snob”, которая рассматривается как имя культурного, национально обусловленного концепта Snob. Концептуально-смысловое содержание данного концепта можно выявить с помощью фреймового анализа, который помогает раскрыть концептуальную структуру этого концепта на основе его контекстуальных связей. В процессе анализа выявлены слоты, выражающие эксплицитные и имплицитные концептуальные смыслы, которые отражают авторскую модальность, отношение автора к описываемому явлению, тем самым характеризую ДЛ автора.

Согласно словарям, сноб определяется как 1) one who tends to patronize, rebuff, or ignore people regarded as social inferiors and imitate, admire, or seek associations with people regarded as social superiors; 2) as a person having similar pretensions in matters of knowledge and taste (DEL, MWCD, OALD, CIDE, etc.) Анализ ассоциативного поля лексемы *сноб* позволяет выявить совокупность концептуальных признаков, составляющих когнитивную структуру данного слова: *pretentious, affected, fashionable, modish, stylish, well-dressed, tasteful, gentlemanlike, well-mannered, civilized, dandified, well-groomed, artificial, unnatural, vain, theatrical, stilted, hypocritical, arrogant, contemptuous, scornful, disapproving, despising, etc.* Таким образом, анализируемое слово выступает как выражение положительной (*gentlemanlike, well-mannered, well-groomed, etc.*), так и отрицательной характеристики человека (*artificial, unnatural, vain, hypocritical, arrogant, contemptuous, etc.*).

Автор детально рассмотрел понятие *сноб*, рассказав о самой природе снобизма в его различных проявлениях. Снобизм, по мнению автора, охватывает все сферы человеческой жизни, в соответствии с которыми автор определяет разные типы снобов: *Snob of England, Theatrical Snobs; Commercial Snobs; Medical and Chirurgical Snobs; Official Snobs; Legal Snobs; Artistical Snobs; Musical Snobs; Sporting Snobs, Snobs-Military, Snobs-Clerical, Fashionable Snobs, University Snobs, Royal Snobs*’.

Анализ текста позволяет выявить когнитивную структуру концепта Сноб, которая раскрывается через изображение деталей каждого типа сноба: **внешность**- ...*yellow nankeen illusion dress over a slip of rich pea-green corduroy, trimmed en tablier, with bouquets of Brussels sprouts: the body and sleeves handsomely trimmed with calimanco,*

and festooned with a pink train and white radishes, head-dress, carrots and lappets, de Cour, composed of a train of the most superb Pekin bandannas, elegantly trimmed with spangles, tinfoil, and red-tape, bodice and underdress of sky-blue velveteen, trimmed with bouffants and noeuds of bell-pulls, head-dress a bird's nest, with a bird of paradise, over a rich brass knocker en ferroniere, splendid costume, was the object of universal admiration; **манеры, поведение-** Fashionable, Exclusive, Aristocratic manners and the like, to be wicked, unchristian epithets, that ought to be banished from honest vocabularies, polite, delicate way of behavior; they write the French language with a luxurious elegance and ease which sets them far above their continental rivals, of whom not one (except Paul de Kock) knows a word of English, became ashamed of his snug little residence in Kennington Oval, and transported his family to Pimlico; **характер-** Man is a Snob—of Wonder and Passion, and Mystery and Meanness, and Beauty and Truthfulness, the real leaders of the world—the real old original and-no-mistake nobility, snobbishness is undoubted, respected nobility into the Snob category; **образжизни-** she sets that prodigious value upon herself, upon her name, upon her outward appearance, and indulges in that intolerable pomposity; as long as she goes parading abroad, like Solomon in all his glory; as long as she goes to bed—as I believe she does—with a turban and a bird of paradise in it, and a court train to her night-gown; as long as she is so insufferably virtuous and condescending; as long as she does not cut at least one of those footmen down into mutton-chops for the benefit of the young ladies.

Автор отмечает, что снобы подобострастно преклоняются перед вышестоящими и отвергают всякое общество низших по рангу:

*I believe such words as **Snobbish system**. A society that sets **up to be polite**, and ignores Arts and Letters, I hold to be a Snobbish society. You, who **despise your neighbor**, are a Snob; you, who **forget your own friends**, meanly to follow after those of a higher degree, are a Snob; you, who are **ashamed of your poverty**, and blush for your calling, are a Snob; as are you who **boast of your pedigree**, or are proud of your wealth.*

Интересно отметить, что автор раскрывает явление снобизма, используя парадоксальные высказывания, построенные на прямо противоположных положительных и отрицательных признаках.

*Suppose he is a **young nobleman of a literary turn**, and that he published poems ever so **foolish and feeble**, the Snobs would purchase thousands of his volumes: the publishers (who refused my *Passion-Flowers*, and my grand *Epic* at any price) would give him his own. Suppose he is a **nobleman of a jovial turn**, and has a fancy for wrenching off knockers, frequenting ginshops, and half murdering policemen: the public will sympathize good-naturedly with his amusements, and say he is a **heartly, honest** fellow. Suppose he is fond of play and the turf; and has a fancy to be a blackleg, and occasionally condescends to pluck a pigeon at cards; the public will pardon him, and many **honest** people will court him, as they would court a housebreaker if he happened to be a Lord. Suppose he is an **idiot**; yet, by the glorious constitution, he is good enough to govern US. Suppose he is an honest, highminded gentleman; so much the better for himself. But he may be an ass, and yet respected; or a **ruffian**, and yet be exceedingly **popular**; or a **rogue**, and yet excuses will be found for him. Snobs will still worship him. Male Snobs will do him honour, and females look kindly upon him, however hideous he may be.*

В данном фрагменте текста наблюдается столкновение противоположных смыслов при описании одного из типов сноба (LiterarySnob). Используются лексемы, являвшиеся контекстуальными антонимами (*anofaliteraryturn – foolishandfeeble; hearty, high-mindedgentleman – idiot, ass, rogue, foolish*), которые создают иронический эффект и являются средством выражения авторской негативной оценки. Ироническая оценка достигается посредством использования сочетаний слов с положительными и отрицательными коннотациями. Такое контрастное описание сноба и снобизма усиливает иронический смысл всего текста и способствует раскрытию индивидуально-авторской картины мира в восприятии снобизма как системы, пронизывающей все слои буржуазного общества Англии XIX века.

Значительный пласт лексики в данном романе представлен лингвокреативными окказиональными образованиями, отражающими авторскую картину мира, его цели, мотивы, оценки, воплощённые в конвергенции коррелирующих однокоренных окказионализмов. *Snobbish, Snobland, snobbishly, snobbery, snobbocracy, Snob-department, Snobographer, Army-snobs, Snob-ore, Snobky, Sno-*

bely, Snobling, Snobbington.

Приведенные примеры свидетельствует о возможности лингвокреативного потенциала языка и о творческом характере мышления автора, который, вводя текст языковые инновации, стремится охватить все стороны описываемого явления. Данные окказионализмы, отражая лингвокреативный потенциал мышления автора, выступают в качестве маркеров главной темы произведения – сатирической панорамы британского буржуа.

Анализ концептуальных признаков в тексте по отношению к отражаемым ими когнитивным процессам позволяет нам составить когнитивную структуру концепта Сноб, представленную в следующей диаграмме:

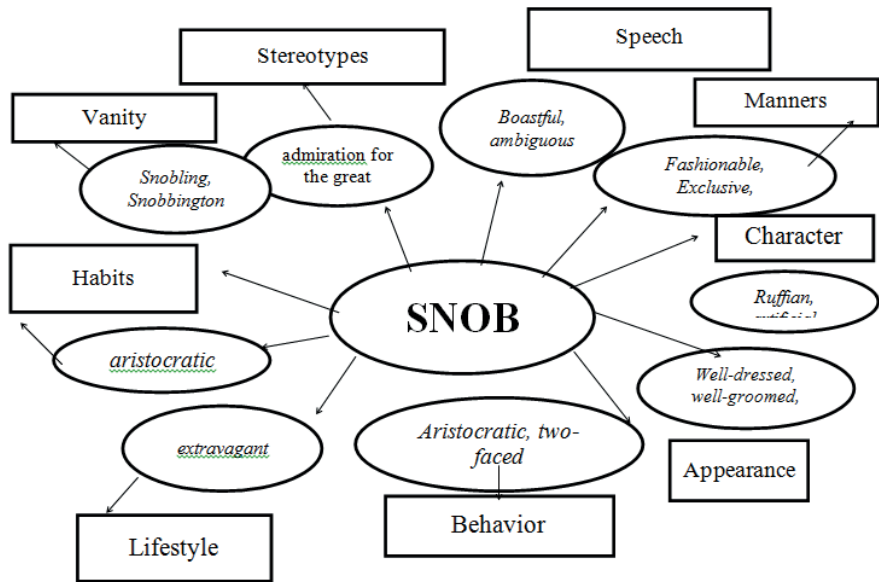


Схема 5. Фреймовый анализ лексемы *SNOB*

Следующий признак заглавия – выражение сверхконцепта всего произведения. Развивая концепцию И. Р. Гальперина с позиций коммуникативной лингвистики, Д. У. Ашурова считает, что проблема концептуальной информации как основы художественного дискурса играет первостепенную роль в плане восприятия и пере-

работки дискурса. Приоритетной задачей анализа художественного текста является раскрытие концептуальной информации, а также вербальных маркеров репрезентации этой информации. Согласно с Д. У. Ашуровой концептуальная информация дискретна и дифференцируется на сверхконцепт, макроконцепт и микроконцепт. «Сверхконцепт – это высшая концептуальная единица, смысловой фокус текста; макроконцепт – концептуальный смысл отдельной части текста; микроконцепт – концептуальный смысл отдельной языковой единицы» [21, 32 с.].

В этом плане заглавие следует рассматривать как сверхконцепт, высшую концептуальную единицу, смысловой центр всего художественного произведения. Рассмотрим роман “Theatre” С. Моэма, где заглавие является носителем концептуального смысла всего романа.

Заглавие “Theatre”, которое коррелируется с известным высказыванием Шекспира (*And all the men and women merely players:*

They have their exits and their entrances....) можно представить как когнитивную структуру, включающую значения, наполняющие содержание этого сверхконцепта. Анализ произведения помог раскрыть концептуальную сущность заглавия “Theatre” на основе контекстуальных связей, что можно подтвердить следующими примерами:

*All the world's stage, and all the men mid women merely players. But there's the illusion, through that archway; it's we, the actors, who are the **reality**. That's the answer to Roger. They are our raw material. We are the **meaning of their lives**. We take their silly little emotions and turn them into art, out of them we create **beauty**, and their significance is that they form the audience we must have to fulfill ourselves. They are the instruments on which we play, and what is an instrument without somebody to play on it?»*

*«Roger says we don't exist. They are the **shadows** and we give them **substance**. We **are the symbols** of all this confused, aimless struggling that they call life, and it's only the symbol which is real. They say acting is only make-believe. **That make-believe is the only reality**»*

*You see, what you don't understand is that **acting isn't nature; it's art, and art is something you create**. Real grief is ugly; the business of actor is to represent it not only with truth but with beauty. **If it's a sham***

it's no more a than sham than a sonata of Beethoven's, and I'm no more of a sham than the pianist who plays it...why, it's only we who do exist.

***It is merely the refuge** which the ingenious have invented, when they were supplied with food and women, to escape the tediousness of life (p. 189).*

Интерпретация этих фрагментов текста позволяет на основе смыслового вывода определить когнитивную структуру заглавия, представленную рядом метафорических выражений (Theatre – Life; Theatre – Reality; Theatre – Symbol; Theatre – Meaning of living; Theatre – Beauty; Theatre – Substance; Theatre – Sham; Theatre – Art, Theatre – Refuge). Метафоры, заложенные в заглавии, раскрывают его концептуальное содержание и выявляют индивидуально-авторское восприятие. Все это свидетельствует о том, что заглавие выступает сверхконцептом всего текста и может рассматриваться как специфичная трактовка к его осмыслению.

Изучение взаимосвязи заглавия и текста позволило выявить концептуальную структуру заглавия, обнаружить дополнительные концептуальные смыслы, исходя из анализа фрагментов текста, наиболее отчетливо отражающих эти взаимосвязи. Если в словарных дефинициях зафиксированы нейтральные значения (*a building, part of a building, or outdoor area for housing dramatic presentations, stage entertainments, or motion-picture shows, the audience*), то контекстуальные значения, формирующиеся на основе взаимодействия заглавия и содержания текста, передают широкий спектр концептуальных признаков, определяющих концептуальные смыслы заглавия, его когнитивную структуру.

Таким образом, исследование заглавия как элемента сильной позиции текста продиктовано его концептуальной значимостью в процессе интерпретации текста. Представляя собой сложную когнитивно-семантическую структуру, заглавие выполняет доминирующую роль в репрезентации концептуальной картины мира автора, выражая тем самым его дискурсивную личность. С позиций авторской модальности и интенциональности, наиболее существенными характеристиками заглавия являются имплицитность, стилистическая маркированность, символичность, концептуальная значимость и национально-культурная специфика.

Еще одним не менее важным языковым маркером авторской

субъективной модальности является эпиграф. Эпиграф — это связующее звено текста в процессе общения между автором и читателем. При этом эпиграф, как и сам заголовок, считается дополнительным элементом основного комплекса заголовков. И.В. Арнольд выделяет, что именно произвольность присутствия эпиграфа придает ему специфическую содержательность, при его существовании [13, 230с.]. При этом Н. А. Кожина характеризует эпиграф, заголовок и подзаголовок произведения как элементы единые для текста: «соединения заглавия и подзаголовка, заглавия и эпиграфа столь взаимосвязаны, что формируют целостный комплекс, способный направить человека в литературное пространство» [127, 174с.]. По мнению В. Б. Шкловского, эпиграф представляет собой содержательный стержень работы [258, 52с.], В. А. Кухаренко полагает, что эпиграф указывает на способность стимулировать созидательную активность читателя, вовлекая его личные ассоциации и обширный жизненный (в том числе литературно-читательский) опыт [141, 128с.]. Следуя толкованию З.Я. Тураевой, эпиграф рассматривается в качестве «составляющей художественного текста, направляющей читателя к источнику текста и способной инициировать сеть ассоциаций, знака художественного текста, способного устанавливать интрасемиотическую согласованность» [235, 54с.]. Это двусторонний, двунаправленный эпиграф: здесь содержится ссылка на оригинальный текст и на цитируемый текст, следовательно, его значение необходимо искать в точке соприкосновения интратекстовых и нетекстовых построений. Как и название, эпиграф демонстрирует углубленную структуру самого текста, причем последний содействует восприятию эпиграфа в совершенно ином содержании.

В теории интертекстуальности эпиграфы как самостоятельные элементы структуры художественного текста рассматриваются в качестве отдельной категории декодирования текста, которая имеет аллюзивную природу. Изучение эпиграфа как составного элемента механизма интертекстуальности способствует более полному пониманию и объяснению синтагматических и парадигматических отношений внутри текста, а также взаимосвязи конкретного текста с другими литературными произведениями. Эпиграф вводит целый пласт культурной информации в художественный текст, дает

возможность автору произведения обозначить свое отношение к общей культурной ситуации.

Интертекстуальность эпитафия связана с такими его свойствами, как рефрейминг и реинтерпретируемость. Как уже отмечалось ранее, рефрейминг – это смена фреймовой структуры и помещение эпитафия в альтернативный фрейм [273;85]. Такая смена фреймов естественно ведет к реинтерпретируемости, т.е. повторной интерпретации эпитафия в контексте текста реципиента. Ниже мы рассмотрим эпитаф в романе С. Моэма “ThePaintedveil”.

“...the Painted Veil which those who live call LIFE.”

Эти строки заимствованы из знаменитого сонета П. Б. Шелли, в котором представлен концепт Life, характеризуемый набором негативно-оценочных концептуальных признаков (unreal, mimic, fear). В эпитафии выражены структуры литературных знаний, заложенных в данном сонете. Опорным компонентом данного эпитафия является словосочетание “Thepaintedveil”, концептуальная структура которого выводится из сонета П.Б. Шелли.

Lift not the painted veil which those who live Call Life:

though unreal shapes be pictured there,

And it but mimic all we would believe

With colours idly spread, behind lurk Fear And Hope twin Destinies;

who ever weave Their shadows, over the chasm, sightless and drear.

“ThePaintedVeil” – это жизнь нереальная, нарисованная, придуманная, карикатурная, пустая и мрачная. Эти концептуальные признаки заложены в основу всего произведения, которое повествует о трагической судьбе молодой четы, о гибели главного героя, который в стремлении отомстить погибает сам. Эпитаф, помещенный в альтернативный фрейм способствует интерпретации всего произведения и, помимо вышеназванных концептуальных признаков, приобретает дополнительные концептуальные смыслы, заключающиеся в том, что судьба человека стремящегося отомстить ближнему, неминуемо обречена на гибель. Это идея также подтверждается используемым в тексте сентенций интертекстуального характера “thedogitwasthatdied”, взятого из известной элегии О. Голдсмита, в которой бешеная собака кусает человека, из-за чего ему пророчат неминуемую смерть, но в итоге умирает сама собака.

Концептуальные признаки придают ему дополнительную смыс-

ловую информацию, в результате чего наращивается общий информативный потенциал всего словосочетания *paintedveil*, что чрезвычайно важно для отражения компонентов концептуального содержания сонета.

Вышеприведенный сонет может служить вспомогательной отсылкой для восприятия и декодирования эпитафия, так как он в данном случае очень краток и выделен многоточием, который акцентирован автором намеренно, оставляя открытой простор для интерпретации. Использование аллюзивного заголовка эпитафия активизирует структуры знаний, в данном случае литературного характера.

В структурном плане эпитафия имеет разные формы выражения высказываний, состоящих из одного предложения, сокращенного предложения, видоизмененных предложений и целого ряда предложений. Кроме того, эпитафия может быть основан на использовании определенного сюжета. Рассмотрим это положение в следующем эпитафии в романе К. Маккалоу *“ThornBirds”*.

“There is a legend about a bird which sings just once in its life, more sweetly than any other creature on the face of the earth. From the moment it leaves the nest it searches for a thorn tree, and does not rest until it has found one. Then, singing among the savage branches, it impales itself upon the longest, sharpest spine. And, dying, it rises above its own agony to out-carol the lark and the nightingale. One superlative song, existence the price. But the whole world stills to listen, and God in His heaven smiles. For the best is only bought at the cost of great pain ... Or so says the legend..”

— *Colleen McCullough, The Thorn Birds.*

Этот эпитафия основан на кельтской легенде о птице, которая поет лишь однажды за всю жизнь и погибает от колючих ветвей терновника. Эта легенда также нашла отражение в сказке О.У-айлда “Соловей и Роза”. В произведении К.Маккалоу “Поющие в терновнике” использован эпитафия, который построен, с одной стороны, на старинном кельтском предании, с другой – на сюжете сказки. Таким образом, эпитафия имеет двойную референтную соотнесённость, что, безусловно, обогащает его когнитивно-концептуальную структуру. Следует подчеркнуть, что сам эпитафия представляет законченный текст, характеризующийся стилистической

конвергенцией, является эмоционально насыщенным и концептуально значимым. Высокая степень эмотивности и оценочности обусловлена использованием многих эпитетов (sweetly, savage, the-longest, the-sharpest, superlative, best, great), оценочных слов (agony, outcarol, pain), перифразы (Godin his heavens smiles). Концептуальная значимость эпиграфа выражается в мысли автора, что за все хорошее приходится платить, иногда ценой за своей жизни.

В контексте данного произведения концептуальный смысл эпиграфа дополняется и обогащается. В романе несколько сюжетных линий, мотивов, но безусловно, это история большой, но запретной любви Мэгги и священника Ральфа де Брикассара. Фактуальная информация данного романа заключается в следующем: Мэгги главная героиня любит священника Ральфа, который по канонам католической конфессии, не имеет право на женитьбу. Поэтому рождение сына как результата их любовной связи является с точки зрения религии большим грехом. Но Мэгги, осознавая это, не может противиться своему чувству глубокой любви. В конце романа Мэгги остается одна из-за гибели сына и любимого человека. Подобно легенде о погибшей птице концовка романа также включает идею гибели людей, что также символизирует духовную гибель героини. Концептуальный смысл романа заключается, с одной стороны, в том, что за свои грехи надо платить, с другой – любовь выше жизни, греха и предубеждения. Эта мысль прослеживается в сказке О. Уайлда “Соловей и Роза” (*Yet Love is better than Life, and what is the heart of a bird compared to the heart of a man?*), а также анализируем роман в НПР, утверждающий, что никакие запреты, трагические последствия не могут препятствовать великому чувству любви: Мэгги “*The bird with the thorn in its breast, it follow an immunatable law; it is driven by it knows not what to impale itself, and die singing. At the very instant the thron enters there is no awareness in it of the dying to come; it simply sings and sings until there is not the life left to utter another note. But we, when we put the thorns in our breasts, we know. We understand. And still we do it. Still we do it*” [Colleen Mccullough, p. 649].

Таким образом, обладая очевидными свойствами интертекстуальности, эпиграф способен совмещать два вида межтекстового взаимодействия, происходящего за счет актуализации смыслов на разных фреймовых структурах.

3.4. Выражение авторской модальности в описательных контекстах

При описании дискурсивной личности автора значимой языковой единицей выступают описательные контексты, представляющие собой языковую структурно-семантическую и лексическую модель, в художественном произведении выполняющие функцию прагматического характера, указывая на место, время событий в художественном произведении, а также является средством идентификации и оценки [241, 43 с.].

В данном параграфе более подробно рассмотрим описательные контексты, включающие фрагменты текста портрета, пейзажа, интерьера, которым отводится значительная роль в раскрытии духовного мира персонажа сквозь призму авторского восприятия. Другими словами, данные фрагменты текста, направленные на характеристику персонажа, одновременно служат раскрытию ДЛ автора, авторской модальности и его индивидуальной картине мира.

Как отмечают исследователи, художественный портрет характеризуется сложной структурой, включающей комплекс аксиологически значимых концептуальных признаков и особенностей идиостиля автора [209; 210].

Действительно, портрет в художественном дискурсе является способом представления картины мира, изображенной через дискурсивную личность автора. Вслед за В.А. Кухаренко мы рассматриваем портрет как сложный элемент композиции, который составляет неотъемлемую часть композиционной организации художественного целого. Наряду с пейзажем портрет составляет одну из *композиционно-речевых форм* художественного произведения, а именно – описание. По определению В.А. Кухаренко, художественный портрет включая внешние признаки личности персонажа (одежда, прическа, манера поведения и т.д.) является одним из важнейших средств характеристики и индивидуализации персонажа. Вместе с тем, художественный портрет отражает и социальную сущность персонажа, и описание – сообщение о внешних признаках действующего лица и обстановки действия, портрет в свою очередь, выступает одним из основных средств индивидуализации персонажа. Вместе с тем, художественный пор-

трет отражает не только социальную сущность персонажа, а также его эмоционально-психологические характеристики [140, 114с.].

На современном этапе лингвистических исследований существует два понимания термина «портрет», во-первых, как одно из средств художественной характеристики персонажей через изображение их внешности и, во-вторых, как «целостность внешнего и внутреннего человека» [3, 22с.].

Как отмечается в лингвистической литературе, художественный портрет представляет собой двухуровневую структуру: поверхностную и глубинную, эксплицитную и имплицитную [3]. Поверхностная (эксплицитная) структура включает, как уже было отмечено, все внешние описания портрета, глубинная структура (имплицитная) отражает внутренний духовный мир человека, его психологическое состояние. Задача интерпретации художественного портрета заключается в декодировании внутреннего мира персонажа и выявление авторской модальности заложенной в глубинной семантике художественного портрета. Другими словами, выявление авторской модальности проводится на основе сложных коррелятивных связей между поверхностной и глубинной структурой художественного портрета и лингвистическими структурами, представленными на поверхностном уровне и концептуальными структурами на глубинном уровне.

Большое внимание в лингвистической литературе уделяется проблеме типологии художественных портретов, которая представлена большим многообразием разнообразных типов.

В целях нашего исследования целесообразным представляется разграничение следующих типов художественных портретов:

Все перечисленные типы портретов обнаруживаются в проанализированном нами языковом материале. Наибольшую значимость получают рассредоточенный и динамический тип портретов.

- рассредоточенный портрет представляет собой многократное описание внешности одного персонажа, которое в зависимости от ситуативных условий может видоизменяться, преобразоваться, и дополняться новыми характеристиками на протяжении всей сюжетной линии

- статический портрет представляет собой обобщенный портрет персонажа, локализованный в пространстве и времени, т.е. пред-

меты, признаки описываются в их качественной определенности и неизменности в определенный период времени, поэтому статический портрет чаще всего имеет компактное строение;

- динамический художественный портрет это описание внешности персонажа наряду с его поведением включающем походку, выражение лица, мимику, жесты, и т.д.

Одним из ярких примеров портретных описаний является роман Шарлотты Бронте «Jane Eyre». Главными персонажами данного романа являются: Jane Eyre и Mr. Rochester. Автор рассказывает о тяжелом детстве Jane, о том, как ей приходится преодолевать очень много трудностей на своем жизненном пути, о становлении ее характера и внутреннего мира, что отчетливо проявляется в портретных описаниях.

Выбранный для анализа портрет Jane Eyre относится к рассредоточенному и динамическому типу, так как портретные описания, представленные на протяжении всего романа, демонстрируют изменения внешности, и характера главной героини. Автор, подчеркивая мелкие, но значимые детали в образе героини, создает параллельные линии между внешностью персонажа и ее внутренним миром.

В самом начале романа художественный портрет Джейн содержит описание внешне некрасивой девочки, что, по мнению окружающих, определяет весьма неприязненное отношение к ней:

*“If she were a nice, pretty child, one might compassionate her forlornness; but one really cannot care for such a **little toad** as that.”*

В данном примере в описании внешности персонажа используется метафора “toad”, подчеркивающая неприязненное отношение окружающих к Джейн, что объясняется ее внешней непривлекательностью, а использование сослагательного наклонения создает контраст между привлекательной и отталкивающей внешностью, одновременно выражая отрицательную оценку персонажа.

В другом отрывке также отмечается невзрачные внешние данные персонажа, однако, в отличие от предыдущего, в нем выражена положительная авторская оценка, представленная в восприятии мистера Рочестера:

*“She has a **peculiar face; fleshless and haggard** as it is, I rather like it; and when in good health and animated, I can fancy her **physiognomy***

would be *agreeable*”...

Вописании внешности используются следующие лексемы: *peculiar*- different to what is normal or expected; strange; *fleshless* – lean and gaunt [www.merriam-webster.com/dictionary]; *haggard*-looking exhausted and unwell, especially from fatigue, worry, or suffering [www.collinscobuild.com/dictionary], значение которых свидетельствует о непримечательной внешности персонажа. Однако в контексте данного высказывания выражена, как отмечалось выше, положительная оценка: *like it, agreeable*.

В следующем примере, несмотря на невзрачную внешность персонажа, (*sensible, but not at all handsome...*) подчеркиваются внутренние качества персонажа, сила воли (*lines of force, sceptical of her tractability, the grace and harmony of beauty are quite wanting*), что является положительной оценкой характера персонажа.

*You will find she is some young lady who has had a misunderstanding with her friends, and has probably injudiciously left them. We may, perhaps, succeed in restoring her to them, if she is not obstinate: but I trace **lines of force** in her face which make me sceptical of her tractability.*’... “*She looks sensible, **but not at all handsome.**”*... “***The grace and harmony of beauty are quite wanting in those features***”.

Следует еще раз отметить, что портретные описания Джейн представлены в основном в восприятии других персонажей, что дает возможность, с одной стороны, автору высказать отношение к ней остальных персонажей, с другой стороны, показать значимость художественного портрета в раскрытии образа, а также имплицитно представить собственную точку зрения. Это утверждение может быть проиллюстрировано следующим примером.

*“Eighty years! You must be tenacious of life. I thought half the time in such a place would have done up any constitution! No wonder you have rather the **look of another world**. I marvelled where you had got **that sort of face**. When you came on me in Hay Lane last night, I thought unaccountably of **fairy tales**, and had half a mind to demand whether you had **bewitched my horse: I am not sure yet.**”*

Здесь основное внимание уделяется не столько внешности персонажа, сколько ее воздействию на других, в данном случае мистера Рочестера, в восприятии которого лицо Джейн обладает сказочным магическим воздействием (*look of another world, that sort of face,*

fairytale, bewitchedmyhorse).

Важно подчеркнуть, что образ Джейн можно отнести к так называемому динамическому типу портрета, который на протяжении всего романа подвергается внешним и внутренним изменениям.

The flame flickers in the eye; the eye shines like dew; it looks soft and full of feeling; it smiles at my jargon: it is susceptible; impression follows impression through its clear sphere; where it ceases to smile, it is sad; an unconscious lassitude weighs on the lid: that signifies melancholy resulting from loneliness. It turns from me; it will not suffer further scrutiny; it seems to deny, by a mocking glance, the truth of the discoveries I have already made,—Jane Eyre to disown the charge both of sensibility and chagrin: its pride and reserve only confirm me in my opinion. The eye is favourable. 'As to the mouth, it delights at times in laughter; it is disposed to impart all that the brain conceives; though I daresay it would be silent on much the heart experiences. Mobile and flexible, it was never intended to be compressed in the eternal silence of solitude: it is a mouth which should speak much and smile often, and have human affection for its interlocutor. That feature too is propitious. I see no enemy to a fortunate issue but in the brow; and that brow professes to say,—'I can live alone, if self-respect, and circumstances require me so to do. I need not sell my soul to buy bliss. I have an inward treasure born with me, which can keep me alive if all extraneous delights should be withheld, or offered only at a price I cannot afford to give.' The forehead declares, 'Reason sits firm and holds the reins, and she will not let the feelings burst away and hurry her to wild chasms. The passions may rage furiously, like true heathens, as they are; and the desires may imagine all sorts of vain things: but judgment shall still have the last word in every argument, and the casting vote in every decision. Strong wind, earthquake-Jane Eyre shock, and fire may pass by: but I shall follow the guiding of that still small voice which interprets the dictates of conscience.'... 'Well said, forehead; your declaration shall be respected.

Данное описание представляет собой фреймовую структуру, т.к. портрет формируется на основании его опорных составляющих: *eye, lid, mouth, brow, forehead*. Представляется, что использование фреймового анализа в портретном описании является весьма целесообразным, так как позволяет проникнуть в глубинную семан-

тику художественного портрета.

Через отношение Рочестера к Джейн автор дает полную характеристику персонажа: ее психологического, эмоционального состояния. В данном абзаце мы видим, что Рочестер, говоря о ее внешности, акцентирует даже маленькое изменение внешнем облике, мелкую деталь на ее лице. Помимо этого, как мы говорили в самом начале, ее портрет является рассредоточенным, мы видим, что Джейн модифицировалась и внешне, и внутренне. Внутреннее духовное состояние персонажа подчеркивается следующими стилистическими маркированными лексемами: *flame*, *soft*, *susceptible*, *melancholy*, *sensibility*, *favourable*, *mobileandflexible*, *propitious*, *inwardtreasure*, *passions*.

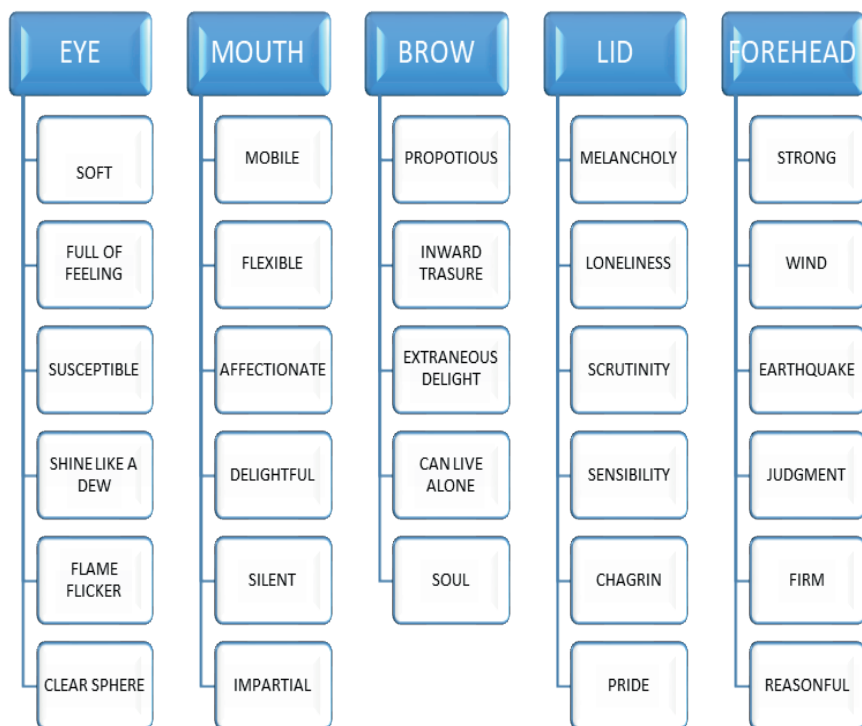


Схема 6. Фреймовый анализ художественного портрета Джейн

Как показал фреймовый анализ этого художественного портрета, характеристика данного персонажа осуществляется с помощью стилистически маркированных единиц положительно оценочного характера. Конвергенция стилистических приемов в данном примере способствует выдвиганию данного отрезка текста, выполнению его аттрактивной функции и обогащению глубинной структуры концептуальными смыслами, составляющими концептуальную структуру художественного портрета.

Автор подчеркивает внутреннюю привлекательность и достоинство героини. Главная героиня является олицетворением не внешней красоты, а внутреннего мира. Портрет Джейн является одной из форм выдвигания в данном контексте, данный отрывок привлекает внимание читателя, т.к. находится в позиции выдвигания, которое достигается: а) конвергенцией стилистических приёмов – метафора, эпитет, антитеза, сравнение, инверсия; б) выражением авторской позиции в отношении внутренней и внешней красоты Джейн.

Рассмотрим следующий отрывок из рассказа “Cherrytree“ А. Коппарда, где внешние и внутренние портретные характеристики совпадают по отрицательной оценке:

*Mrs. Knatchbole was **ugly**; she had a **goitred neck** and a **sharp skinny nose with an orb shining at its end, constant as grief**. “Bob down!” warned George, but Johnny bobbed up to catch the **full anger of those baleful Knatchbole eyes**. The urchin put his fingers promptly to his nose. “Look at that for eight years old!” screamed the lady. “Eight years old ’eis! As true as God’s my maker, I’ll—” The impending vow was stayed and blasted for ever, Mrs. Knatchbole being taken with a fit of sneezing, whereupon the boy uttered some derisive “Haw haws!”*

В данном фрагменте текста представлен художественный портрет одного из персонажа рассказа Миссис Нетчбол. Обращает на себя внимание тот факт, что в портрете представлены резко негативные характеристики внешности персонажа (**ugly, goitred neck and sharp skinny nose with an orb shining at its end, constant as grief, full anger of those baleful Knatchbole eyes**). У читателя возникает вопрос, почему внешность женщины представлена в такой уродливой форме. Исходя из фактуальной информации рассказа, мы знаем, что мисс Нетчбол имела обыкновение постоянно жаловаться на

шумящих на улице детей. Такое описание уродливой внешности персонажа служит не только целям описания внешности, столько выражению авторской модальности, негативного отношения автора к данному персонажу.

С позиции интенциональности художественного портрета мы можем заключить, что авторская модальность в данном случае направлена, с одной стороны, на резкое осуждение мисс Нетчбол, с другой – на выражение симпатии к детям, на которых она постоянно жалуется.

Выделенные портреты художественного персонажа выявляют корреляции между лингвистическими и концептуальными структурами, определяющими характер портрета. Как было отмечено, два смысловых плана – внешность и духовный мир человека – во взаимодействии создают определенный концепт, который является весьма значимым в репрезентации картины мира автора в дискурсе. ДЛ персонажа и, следовательно, его роль в произведении могут быть самыми разнообразными. Здесь необходимо подчеркнуть, что в художественном дискурсе чаще всего встречается психологический портрет, в котором автор через внешность героя стремится раскрыть его внутренний мир, его характер [302].

Следующий отрывок демонстрирует роль описательных контекстов в создании образности:

It was enchanting. She looked vivacious as ever, bohemian and stunningly eminent. Tall and straight-backed, with her black hair and her dark eyes positive with amusement, even the struggles with the trolley did nothing to detract from her dignity. Her inner and outer beauty was in a harmony, sparkling dimples with joyfulness, deep eyes with kindness, fair complexion with heart can compete everyone in that world. Her emotions were not easily hidden on her innocent face. Her pain was evident in the crease of her lovely brow and the down-curve of her full lips. But her eyes, her eyes showed her soul. They were a deep pool of restless gold, an ocean of hopeless grief. As I looked into her eyes I knew, all the beauty of the universe could not even hope to compete with this simple thing: Love. There was a shyness to her, hesitation in her body movements and a softness in her voice (“Eternal beauty”, H. Watts).

Авторсоздаетяркийизапоминающийсяпортретутонченной, об-

разованной и красивой Дези, благодаря коннотативно окрашенным атрибутивным маркированным единицам конвергенции стилистических приемов – метафоры, эпитета, сравнения, антитезы, градации (*vivacious as ever, bohemian and stunningly eminent tall, straight-backed, thick (hair), dark (eyes) bright with amusement, sparkling dimples with joyfulness, deep eyes with kindness, fair complexion with heart*), обладающим положительной оценочной семантикой и подчеркивающим изысканность и неповторимость внешности Дези, ее внешнюю и внутреннюю красоту. Особое внимание следует обратить на дескриптивное словосочетание *inner and outer beauty was in a harmony*, которое является семантическим центром в описании внешности главной героини. Этому еще более способствуют эксплицирующие эпитеты *sparkling dimples with joyfulness, deep eyes with kindness, fair complexion with heart*, произвольно вставленные в текст, они указывают на авторскую модальность и интенциональность.

Следующий выбранный портрет также подтверждает сказанное выше и является деконцентрированным и качественным.

He was certainly wonderfully handsome, with his finely-curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair. There was something in his face that made one trust him at once. All the candor of youth was there, as well as all youth's passionate purity. One felt that he had kept himself unspotted from the world ("The Picture of Dorian Gray" O. Wilde).

Автор использует детали, которые придают индивидуальность внешнему облику персонажа (*scarlet lips, frank blue eyes, crisp gold hair*). Портрет представляет собой фреймовую структуру, опорными составляющими которой являются: *lips, eyes, hair, face*. Описание этого художественного портрета содержит весьма положительную характеристику персонажа, подчеркивает не только внешнюю красоту Дориана (*wonderfully handsome, scarlet lips, blue eyes, gold hair*), но и его внутреннюю привлекательность: *frank eyes, candor of youth, youth's passionate purity, unspotted from the world*. В данном отрывке совпадают внешние и внутренние характеристики персонажа.

Подводя итог, можно отметить следующие релевантные признаки художественного портрета:

– художественный портрет имеет двухуровневую структуру: эксплицитную (поверхностную) – внешние характеристики персонажа, имплицитную (внутреннюю) – внутренний духовный мир персонажа.

– художественный портрет, основанный на корреляции между лингвистическими и концептуальными структурами, направлен на выявление глубинной семантики портрета и авторской модальности;

– два смысловых плана – внешний и духовный мир человека – во взаимодействии составляют отличительную особенность художественного портрета психологического типа;

– художественный портрет характеризуется стилистической маркированностью, представленной конвергенцией стилистических приемов (СП), что позволяет рассматривать художественный портрет в качестве одного из способов выдвижения.

Следующий тип описательных контекстов - пейзажное описание или описание интерьера в художественном дискурсе всегда непосредственный элемент с личностью автора, его идеями и переживаниями, мыслями, аксиологическими установками и ценностей, сложившихся в его индивидуальной картине мира, в языковом сознании. Модальность автора проявляется в выборе языковых средств, в их особой композиции в соответствии с индивидуальным стилем автора. Аспекты замыслов и реализаций дискурсивной личности автора, ее организация могут быть установлены путем выявления в произведении признаков антропоцентризма: именно дискурсивная личность автора репрезентирует при анализе определенных языковых явлений эксплицитную и имплицитную модальность автора.

Авторская субъективация (модальность) способна играть решающую роль в описательных контекстах, свидетельствует, например, тот факт, что разные авторы описывают одно и то же природное явление не только с разных точек зрения, но и, соответственно, с разной модальностью, оценочностью, коннотацией [86; 207].

Как показал наш языковой материал, природоописательные контексты, подобно портретным описаниям, также имеют двухуровневую структуру – эксплицитную и имплицитную, на основе взаимодействия которых в процессе корреляции между концепту-

альными и лингвистическими структурами генерируются новые концептуальные смыслы.

Рассмотрим описательный контекст в рассказе Д. Голсуорси “Theappletree”.

*The moon had just risen, very **golden**, over the hill, and like a **bright, powerful**, watching **spirit peered** through the bars of an ash tree’s half-naked boughs. There was no wind, but the **stream’s burbling whispering chuckle** had gained twice its daytime strength... On the **dark unstirring** trees **innumerable** flowers and buds all soft and **blurred** were being **bewitched** to life by the **creeping moonlight**.*

*He had the oddest feeling of actual companionship, as if a **million whitemoths or spirits** had **floated** in and settled between dark sky and darker ground, and were opening and shutting their wings on a level with his eyes. In the **bewildering, still, scentless beauty** of that moment he almost lost memory of why he had come to the orchard. The **flying glamour** which had clothed the earth all day had not gone now that night had fallen, but only changed into this new form. He moved on through the **thicket of stems** and boughs covered with that **live powdering whiteness**, till he reached the big apple tree. Would she come--would she? And among **these quivering, haunted, moon-witched** trees he was seized with doubts of everything! All was **unearthly** here, fit for no earthly lovers; fit only **for god and goddess, faun and nymph** not for him and this little country girl. Would it not be almost a relief if she did not come? But all the time he was listening. And still that unknown bird went “Pip-pip,” “Pip-pip,” and there rose the busy chatter of the little trout stream, whereon the moon was **flinging glances** through the bars of her **tree-prison**. The blossom on a level with his eyes seemed to grow more living every moment, seemed with its mysterious white beauty more and more a part of his **suspense**.... The stream went on chattering, the owls hooting, the moon kept **stealing up and growing whiter**; the blossom all round them and above **brightened in suspense of living beauty**.*

В данном фрагменте представлена во всех деталях и подробностях картина цветущего яблоневого сада. Первое, на что обращается внимание в этом описательном контексте, – использование поэтической лексики (spirit, bewitched, glamour, moon-witched trees, unearthly, god, goddess, faun, nymph, mysterious), конвергенции СП (эпитеты – creeping moonlight, bewildering, still, scentless beauty,

quivering, haunted, moon witched trees, soft, sacred young blossom; метафоры – the stream’s burbling whispering chuckle, busy chatter of the little trout stream, the moon was flinging glances; сравнения – he had the oddest feeling of actual companionship, as if a million white moths of spirits had floated in and settled between dark sky and darker ground and were opening and shutting their wings on a level with his eyes) ивыразительныхсредствязыка. Такое описание направлено, прежде всего, на выражение эстетической функции подчеркивающие красоту, величественность описываемого явления. Следует заметить, что описание красоты цветущего сада дано через восприятие персонажа, о чем свидетельствует использование в тексте не собственно прямой речи (*Woulditnotbealmostarelieffifshedidnotcome? The blossom on a level with his eyes seemed to grow more living every moment, seemed with its mysterious white beauty more and more a part of his suspense....The stream went on chattering, the owls hooting, the moon kept stealing up and growing whiter; the blossom all round them and above brightened in suspense of living beauty*). Описание сада через восприятие персонажа выполняет в данном фрагменте функцию характеристики, подчеркивая такую чувствительную натуру человека, его умение чувствовать красоту природу. Двухуровневая структура данного описательного контекста проявляется в том что на внешнем лингвистическом уровне – чувства, эмоциональное состояние человека воспринимающего красоту природу.

Приведенный пример представляет большой интерес также с точки зрения антропоморфизации обозначающие мыслительный процесс переноса облика и свойств человека на материальные и идеальные объекты в результате которого такие объекты уподобляются человеку, становятся «человекоподобными» [310, 1248 с]. Другимисловамиэтоперсонификациянеодушевленныхявлений (предметов). Вданномконтекстеширокоиспользуетсястилистическийприемперсонификация, чтопроявляетсявиспользованииметафор, эпитетов, метонимии, сравнении(*эпитеты – creeping moonlight, bewildering, still, scentless beauty, quivering, haunted, moon witched trees, soft, sacred young blossom; метафоры – the stream’s burbling whispering chuckle, busy chatter of the little trout stream, the moon was flinging glances; сравнения – he had the oddest feeling of actual companionship, as if a million white moths of spirits had floated*

in and settled between dark sky and darker ground and were opening and shutting their wings on a level with his eyes).

Рассматривая художественный дискурс с позиции антропоцентризма необходимо подчеркнуть, что антропоморфизация широко используемая в художественном дискурсе является одним из приемов репрезентирующих принцип антропоцентризма в художественном дискурсе.

Продолжая анализ этого примера описательного контекста необходимо особо подчеркнуть его стилистическую маркированность. Анализируемый отрезок текста буквально пронизан стилистическими приемами и выразительными средствами языка использования, которых с одной стороны выполняют эстетическую функцию, с другой стороны оценочную функцию, являющиеся выражением авторской модальности. Кроме того приведенный пример является ярким подтверждением лингвокреативного потенциала языка.

Еще одной и возможно самой значимой характеристикой пейзажных описаний является их концептуальная значимость, что проявляется, прежде всего, в выражении определенных культурных концептах. В данном случае в качестве концептов выступает Природа и Человек, воздействие природа на человека, на его внутреннее эмоциональное состояние, восприятие человека как части природы. Эта информация представляется нам важной для интерпретации всего рассказа, так как меняет то представление о персонаже, которое складывается на основе лишь фактуальной информации.

В другом произведении рассказа Э. Хемингуэя “The Old Man and the Sea” также используются концепты Человек и Природа, которые представлены не только в единении, но и в противоборстве. Имплиема единении человека и природы концептуализируется во многих фрагментах текста: в описаниях внешности Сантьяго, образа жизни и мыслей, работы, отношении к окружающему миру, любви к природе, животному и растительному миру. В описательных текстах мы находим многие параллели, свидетельствующие о взаимосвязи человека и природы, о представлении человека как часть мира природы.

Everything about him was old except his eyes and they were the same colour as the sea and were cheerful and undefeated.

The brown blotches of the benevolent skin cancer the sun brings from its reflection on the tropic sea were on his cheeks.

Сам Сантьяго не отделяет себя от окружающий природы, от морских существ, которых он считает своими друзьями и братьями.

He was fond of a flying fish as they were his principal friends on the ocean.

I am as clear as the stars that are my brothers (p.59).

Never have I seen a greater, or more beautiful, or a calmer or more noble thing than you (fish), brother.

In the dark the old man could feel the morning coming and as he rowed he heard the trembling sound as flying fish left the water and the hissing that their stiff set wings made as they soared away in the darkness. He was very fond of flying fish as they were his principal friends on the ocean.

He was sorry for the birds, especially the small delicate dark terns that were always flying and looking and almost never finding, and he thought, the birds have a harder life than we do except for the robber birds and the heavy strong ones. Why did they make birds so delicate and fine as those sea swallows when the ocean can be so cruel? She is kind and very beautiful. But she can be so cruel and it comes so suddenly and such birds that fly, dipping and hunting, with their small sad voices are made too delicately for the sea.

Для Сантьяго все вокруг – рыбы, птицы, море, луна, солнце – живые существа и, не случайно поэтому, он обращается к ним, используя одушевленные местоимения – he, she. Антропоморфизмы, приписывающие персонификацию неодушевленным явлениям, животным как выше было отмечено, проявляются в данном отрезке наиболее отчётливо.

He was a fish to keep a man all winter he thought (p.83)

Имплицита корреляции природы и человека “The old man and the sea” репрезентируется особой любовью старика к морю, которое воспринимается им как живое существо, которое одаривает его всеми благами, как женщина, которой прощается всё.

He always thought of the sea as la mar, which is what people call her in Spanish when they love her... but the old man always thought of her as feminine and as something that gave or withheld great favours, and

if she did wild or wicked things it was because she could not help them. The moon affects her as it does a woman, he thought (p. 25 - 26).

The wind is our friend ... And the great sea with our friends and enemies (p.90).

Единение человека и природы не всегда является гладким и гармоничным. Оно предполагает также и противоборство. В данном тексте это борьба человека за выживание, борьба со стихией разбушевавшегося моря, борьба с морскими хищниками. Данный пример интересен тем, что в нем представлена прямо противоположная негативная оценка природных явлений, об этом свидетельствуют использования эпитетов, метафор отрицательной направленности.

She (the sea) is kind and beautiful. But she can be so cruel and it comes so suddenly...

They were hateful sharks, bad smelling, scavengers as well as killers, and when they were hungry they would bite at an oar or the rudder of a boat ... and they would hit a man in the water if they were hungry, even if the man had no smell of fish blood nor of fish slime on him (p.81).

В следующем отрывке перед нами предстают символы двух борцов: Человек и Природа. Их столкновение не может привести к победе той или иной стороны. Концептуальный смысл заложенного в этих фрагментах текста заключается в том что на примере старика Сантьяго, который мужественно сражается с огромной рыбой и побеждает ее в конце концов, выражая в ключевом высказывании автора. Противоборство человека и природы можно отметить в следующих фрагментах текста

*"But man is not made for defeat," he said. "**A man can be destroyed but not defeated.**" I am sorry that I killed **the fish** though, he thought. Now the bad time is coming and I do not even have the harpoon. The dentuso is cruel and able and strong and intelligent. But I was more intelligent than he was. Perhaps not, he thought. Perhaps I was only better armed.*

При данном описании природы автор художественного произведения, кроме передачи фактуальной информации, также транслирует модальность и интенциональность т.е. опосредованно выразить свое отношение к природе

В целом, автор наделяет море следующими антропоморфизмами: наличие духа и души; сильная воля, женственность, изменчи-

вость; способность предчувствовать; ощущение внутренней связи с времен; мистика, способность к обожествлению; некоторые черты женщины (*strong, feminine, changeable, emotional, intuitive, mystic, adorable, stringwill, harmonyofsoulandpower*) .

Индивидуальный стиль Э. Хемингуэя преследует нравственные цели: показать величие природы, ее сильное и бесспорное влияние с тем, чтобы подчинить ее законам, принимать их как неизбежность, относиться к ним с уважением и терпением. Поэтому автор не просто даёт описания природы, но и свидетельствует о том влиянии, которое испытывают на себе люди со стороны друг друга, неживой природы, жизненных обстоятельств. В этом плане мы выделили следующие группы: а) влияние неживой природы на все в ней существующее; б) влияние условий и обстоятельств жизни на природу; в) влияние человека на природу.

На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

- природоописательные контексты являются одним из языковых средств, репрезентирующийся ДЛ автора, что проявляется в его субъективной модальности и интенциональности;

- природоописательные контексты представляют собой двухуровневую структуру, включающие лингвистический (эксплицитный) и концептуальный (глубинный) уровни, корреляция лингвистического и концептуального уровня способствуют генерированию новых концептуальных смыслов;

- природоописательные контексты направлены на выражение одного из наиболее значимых культурных концептов – концепта Природа, в его взаимодействии с концептом Человек, в их единстве и противоборстве.

- отличительную особенность природоописательных контекстов составляет явление антропоморфизации приписывание персонализации природным явлениям, животным. Художественный дискурс характеризуется широким использованием процессов антропоморфизации, что позволяет рассматривать их в качестве релевантных средств проявления принципа антропоцентризма в ХД.

- характерной особенностью контекстов описания природы является их стилистическая маркированность проявляемая в широком использовании стилистических средств, выразительных

средств и конвергенции СП. Признак стилистической маркированности определяющий выразительность, эмотивность, образность и оценочность описательных контекстов способствуют выражению авторской модальности, лингвокреативном мышлении автора и раскрытию дискурсивной личности автора.

3.5. Концепт в свете антропоцентричности художественного дискурса

Принимая во внимание ключевые положения современной лингвистики, в частности, положения, касающиеся трактовки концептов как компонентов концептуальной системы языка, необходимо отметить, что в свете антропоцентризма данная тематика преобразуется в более сложный смысловой характер. Существуют многочисленные работы лингвокогнитивного плана, в них основное внимание уделяется главным образом описанию смысловой структуры концепта и особенностей реализации его, отдельных лексико-семантических компонентов, то в рамках нашего исследования, кроме всего этого, учитываются дискурсивная личность автора, также авторские интенции и модальность.

Антропоцентрический подход к исследованию концепта на материале художественного дискурса, может включать такие вопросы, как выявление когнитивных механизмов, задействованных в реализации различных стилистических категорий (оценочность, эмотивность, образность, интертекстуальность, имплицитность и т.д.), в смысловом содержании того или иного концепта; описание когнитивно значимых и индивидуально-речевых особенностей репрезентации концептов; активизация структур знаний заложенных в концепте, особенности реализации категорий информативности, интертекстуальности (напр., национально-культурная, историческая, мифологическая и др. виды информации); категоризация различных стилистически маркированных средств, непосредственно способствующих выражению концепта и др.

Прежде чем приступить к анализу текстового материала представляется необходимым вкратце представить общие положения лингвокогнитивной трактовки проблемы концепта и концептос-

феры. Так, согласно положениям когнитивной лингвистики, концептуальная система, представляя собой, ментальный уровень деятельности человека, включает систему базовых концептов, как результата познания мира. Будучи базовыми компонентами концептуальной системы, концепты в свою очередь отражают информацию о мире, а также выполняют функции структуризации, категоризации, и концептуализации репрезентируемой информации.

Важнейшие сведения о сущности концепта, его функций и типов в системе современных тенденций антропоцентризма можно получить в рамках когнитивно-пропозиционального подхода к исследованию и описанию концепта и концептосферы. Как известно, концептосфера – это упорядоченная система, которая состоит из концептов, как её единиц, которые вступают в системные отношения друг с другом. идею концепта” [186; 34с.]. В современной лингвистике существуют различные подходы к изучению структуры концепта: ее анализируют как интерпретационное поле с ядром и периферией [7], как базовую когнитивно-пропозициональную структуру [28], как лингвокультурологическое единство и т.д. В целях нашего исследования представление о когнитивно-пропозициональной структуре концепта представляется наиболее подходящим, так как эта модель при вербальной коммуникации подчёркивает динамичный, дискурсивный характер концепта. Понятие когнитивно-пропозициональной структуры (модели) репрезентации знаний, осознается и интерпретируется при вербальной коммуникации. Когнитивно-пропозициональная структура концепта может быть представлена, таким образом, в виде системы взаимообусловленных и взаимосвязанных сущностей, характеризующихся разноуровневой вербализацией и отражающей динамичное развитие и обогащение концепта в процессе речевой деятельности, в нашем случае в художественном дискурсе. Под пропозицией при этом понимают особую структуру представления знаний, модель определенной области опыта, в которой вычленяются отдельные элементы, приписываются те или иные концептуальные признаки. Это обобщенная логическая модель отношений, отражаемая в глубинной семантике концепта [115; с.132].

В настоящем параграфе в аспекте антропоцентрических положений мы рассмотрим когнитивно-пропозициональную структуру

концептов «Greatness» и «Dream» на материале текста произведения Ф.Фицджеральда «GreatGatsby». Рассмотрение в тесной взаимосвязи этих двух концептов в американской культуре обусловлено особенностями, в которой эти концепты являются взаимообусловленными и входят в единую концептосферу. Концепты «Greatness» и «Dream» по сути своей являются антропоцентричными, так как отражают общие свойства человеческой природы. Более того, они этноцентричны, то есть, ориентированы на американскую культуру.

Заглавие произведения “The Great Gatsby” ассоциируется, как подтверждается лексикографическими источниками с многочисленными знаковыми американскими реалиями: theGreatwonderland, theGreatcountry, the Great Society; the Great Lakes region, the Great Land; the Great Central State; Great Seal of the United States, Great Awakening, the Great Peopleи др [<http://artefact.lib.ru/>].

Это свидетельствует о том, что концепт коррелируя с выше-названными выражениями, обозначающими реалии американской жизни, является по своей сути интертекстуальным и передает определенные структуры знания национально-культурного характера.

Что касается концепта Dream, то в широко известном сочетании “AmericanDream”, он представляет этноспецифическую лингвокультуру, отражающую культурные ценности американского народа. Подтверждениемэтомумогутслужитьследующеевысказывание (...*but there has been also the American dream, that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement* - James Truslow Adams “*Epic of America*”). Интересно отметить, что по мотивам произведения J.Adams снят художественный фильм, а также мультипликационный фильм под названием “American-Dream”. Этот факт еще раз подчеркивает этнокультурную специфику данного концепта.

Анализ всех контекстов, репрезентирующих индивидуально авторскую картину мира о «Greatness» и «Dream», позволяет их обобщить и представить в виде когнитивно-пропозициональной структуры концепта. В этом плане, лингвоконцепт рассматривается как когнитивно-пропозициональная структура, компонентами

которой являются субъект, объект, предикат и атрибут, что позволяет анализировать его в сложном комплексе и взаимодействии пропозициональных и атрибутивных характеристик. Субъект, как правило, представлен человеком. Объект выражен в отношениях: “человек-человек”, “человек – общество”, “человек – природа”, “человек – предметный мир”. Предикат обозначает действия, поступки, поведение человека. Атрибут – это эксплицитные и имплицитные концептуальные признаки, приписываемые субъекту, объекту и предикату. Отличительной особенностью атрибута как компонента когнитивно-пропозициональной структуры, является, как подтверждает наш материал, его включенность в состав субъекта, объекта и предиката. Другими словами атрибут может быть использован как самостоятельный компонент структуры концепта, так и в составе других компонентов когнитивно-пропозициональной структуры концепта. Что касается объекта, его отличительной особенностью является двусторонняя направленность в пропозициях “человек-человек”, “человек-общество”. Это означает, что объект представлен двусторонними отношениями человека к человеку, человека к обществу, и общества к человеку.

Следует отметить, что в художественном дискурсе может быть представлен совокупность ряда концептов - универсальных, национально-культурных, а также индивидуально-авторских. В тексте романа Ф. Фитцджеральда «Великий Гэтсби» понятие «Величие» является, прежде всего, национально-культурным, а с точки зрения усвоения идейной, эстетической, смысловой информации художественного произведения - первостепенное значение. Художественный текст занимает особое место в системе речевых реализаций концепта, поскольку является выражением индивидуальной авторской позиции, задающей смысловую направленность художественного произведения.

Факт включения лексемы “GreatGatsby” в название произведения служит первым сигналом ее особой когнитивно-концептуальной значимости, а, главное, предстает в качестве отправной точки в процессе последующей обработки информативного содержания всего текста. Итак, как видим, в соответствии с определенными индивидуально-авторскими установками когнитивного характера концепт «Greatness» актуализирован посредством его презентации

в сильной позиции, текста, т. е. в его заглавии, что в итоге выражает целый комплекс ведущих признаков – эмоциональность, эмфатическая акцентированность, модальность, и оценочность. Следует также отметить, рекуррентное использование лексемы *great* в пространстве всего текста, что также способствует ее акцентированности и усилению передаваемых этой лексемой значений эмотивности, оценочности и модальности. Все сказанное свидетельствует о значимости данного концепта в передаче авторской интенции, направленной на выражение наиболее важных для американской культуры ценностей. Одновременно подчеркивается роль культурных концептов используемых в ХД в выражении эстетико-концептуальной информации всего произведения.

Как уже отмечалось, концепт *Greatness* относится к этноспецифическим концептам американской культуры, так как выражает стремление американского народа к богатству и величию. И в этом плане формируется особая модель поведения и поступков. Образ Гэтсби представляется идеалом, достойным подражания, что свидетельствует об обобщенно знаковым характере данного персонажа. Рассмотрим когнитивно-пропозициональную структуру вышеуказанных концептов в художественном дискурсе. Позиция субъекта отводится главному герою Джею Гэтсби, обозначение которого в тексте произведения представлена разными номинациями (*GreatGatsby, honorableGatsby, weatherman, ecstaticpatronofrecurrentlight, regularartough, proprietor, Mr. NonefromNowhere*).

Great Gatsby, the man who gives his name to this book, was exempt from my reaction - Gatsby, who represented everything for which I have an unaffected scorn. If personality is an unbroken series of successful, great of greatest gestures, then there was something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life, as if he were related to one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away.

'If he'd of lived he'd of been a great man. A man like James J. Hill. He'd of helped build up the country.' 'That's true,' I said, uncomfortably.

After that I felt a certain shame for Gatsby—one gentleman to whom I telephoned implied that he had got what he deserved. However, that was my fault, for he was one of those who used to sneer most bitterly at Gatsby on the courage of Gatsby's liquor and I should have known

better than to call him.

*You see he's a **regular tough** underneath it all.*

*... he smiled like a **weather man**, like an **ecstatic patron of recurrent light**, and repeated the news to Daisy .*

*.... that he was a person of some **undefined consequence**, had gradually faded and he had **become simply the proprietor** of an elaborate roadhouse next door.*

*«The sunlight blazed down upon the earth, there was a vividness of flamy vegetation, of fierce seclusion amid the savage peace of the commons. Strange how the **honorable Gatsby** in patches: as here, amid these shaggy gorse commons, and marshy, snake infested places near the foot of the south downs. The spirit of place lingering on primeval, as when the Saxons came, so long ago» (p. 141).*

*«...“I suppose the latest thing is to sit back and let **Mr. Nobody from Nowhere** make love to your wife. Well, if that's the idea you can count me out. . . . Nowadays people begin by sneering at family life and family institutions, and next they'll throw everything overboard and have inter-marriage between black and white.”» (p. 146).*

Как явствует из примеров, субъект концепта представлен различными номинациями, выраженный перифразом, который не только номинирует субъект, но и одновременно характеризует его. Другими словами, в состав субъекта включается и атрибут (*GreatGatsby, honorableGatsby, weatherman,*), выраженный как положительными (*great, honourable, ecstaticpatronofrecurrentlight*) так и отрицательными (*regularartough, weatherman,scorn,Mr. NonefromNowhere*) характеристиками. Особенно следует отметить, использование различных стилистически маркированных единиц и интенсификаторов. В лингвистике под интенсификаторами понимается мера экспрессивности, ее степень, все слова со значением усиления и ослабления или даже оценки степени и качества [16, 14с.]. Так, например, в тексте произведения в силу своего акцентированного использования отчетливо выявляется **интенсификатор, создаваемый редупликацией** – *thegreatofgreatest*:

«...he, too, seemed to come out of the great of greatest, ruddy, strong, with a certain crude, passionate quiescence and a hawthorn robustness...» (p. 142).

Эмоционально-усилительные интенсификаторы не только обо-

значают предельно высокую степень признака, но и выражают эмоциональное отношение к персонажу в связи с называемым признаком. Элементы вышеуказанной цепочки нарастания экспрессивности представлены усилительными прилагательными, наречиями (*eternal, external, irresistible, absolutely, passionate, rudely, strong, hawthorn*) и существительными с семантическими пометами эмоциональности (*prejudice, reassurance, agility, robustness, crude, quiescence*), которые, сочетаясь, образуют звено, отличающееся от каждого предыдущего степенью интенсивности передаваемых чувств, и являются показателями возрастания уровня этой интенсивности от высокой до кульминационной точки. Постпозиция прилагательных и наречия по отношению к существительным также служат целям интенсификации эмоционального значения лексем.

Более того в тексте произведения отмечается использование конвергенции разнообразных стилистически маркированных единиц (эпитеты, антонамазия, повторы), которые в сочетании с интенсификаторами также способствуют усилению эмоциональной оценки субъекта, в качестве которого выступает Гетсби. Контекстуальный анализ всего произведения позволил выявить систему атрибутов, характеризующих субъект, объект и предикат когнитивно пропозициональной структуры (*great, honest, kind, common, brilliant, vivid, bright, luxurious, deluxe, comfortable, convenient, rich, lovely, sparkling, bright, glamming, gorgeous, dazzling, honourable, terrible, poor, miserable, cheap. mad, liar, fake, deceitful, devious, cunning, fraudulent, insincere, spy*). Как явствует из перечисленных атрибутивных признаков, их можно разделить на две основные группы, выражающие положительные и отрицательные качества субъекта, характеризующиеся различной степенью интенсивности.

В целом, следует учесть, что при выявлении концептуальных признаков концепта «Greatness» все эпитеты как составная часть системы атрибутов выражают авторскую модальность, эмоциональное оценочное отношение автора к субъекту когнитивно-пропозициональной структуры, т.е. основному персонажу произведения. В ряду перечисленных признаков особое место занимает редупликация представленная в выражении *greatofgreatest*, что также усиливает эффект эмоциональной оценки.

Позиция предиката концепта Greatness заполняется глагольными словосочетаниями, которые по мере развития сюжетной линии приобретают новые концептуальные смыслы, характеризующие поведение персонажа с одной стороны и эмоциональное оценочное автора - с другой. В этом плане система предикатов, представленных в тексте, можно разделить на три содержательные части. В первой части концепта представлены предикаты, выражающие стремление Гэтсби к достижению успеха и богатства во имя его любви к Дэйзи. Это подтверждается следующими примерами:

He had thrown himself into it with a creative passion, adding to it all the time, decking it out with every bright feather that drifted his way. No amount of fire or freshness can challenge what a man will store up in his ghostly heart.

Gatsby was overwhelmingly aware of the youth and mystery that wealth imprisons and preserves, of the freshness of many clothes, and of Daisy, gleaming like silver, safe and proud above the hot struggles of the poor. He stood for the difficulties.

He did extraordinarily well in the war. He was a captain before he went to the front, and following the Argonne battles he got his majority and the command of the divisional machine-guns. She didn't see why he couldn't come! She was feeling the pressure of the world outside, and she wanted to see him and feel his presence beside her and be reassured that she was doing the right thing after all!

..... He went out to the open vestibule and sat down on a folding-chair, and the station slid away and the backs of unfamiliar buildings moved by....His dream made him strive in his life [p.134].

В этих примерах отчетливо прослеживается мысль о том, что Гэтсби ценой больших усилий стремится добиться своей цели стать богатым и тем самым завоевать сердце своей возлюбленной. Смысл величия, по его мнению заключается, прежде всего, в материальном благополучии. Используемая в данных фрагментах конвергенция стилистических средств, включающая метафоры (*thrown himself into it with a creative passion, adding to it all the time, decking it out with every bright feather that drifted his way, dream made him strive in his life, frantically*); восклицательные предложения (*She didn't see why he couldn't come! She was feeling the pressure of the world outside, and she wanted to see him and feel his presence beside*

her and be reassured that she was doing the right thing after all!), эпитеты (*pale magic of her face; bright feather*) способствуют наглядно-образному воспроизведению и изображению образа Гэтсби, стремящегося быть частью аристократического общества. Дискурсивная личность автора в данных примерах проявляется, прежде всего, в его оценочных суждениях о поступках Гэтсби, его стойкости и целеустремленности.

Во второй части система предикатов выражает “величие Гэтсби”, которое проявляется в роскоши его дома, автомобилей, одежды, а также торжественных приемов, что, по мнению Гэтсби, являлось доказательством успеха и “величия”, так как его идеалы жизни с детства были навязаны буржуазным обществом. Рассмотрим примеры, иллюстрирующие вышесказанное:

“I made the pleasure of his acquaintance just after the war. But I knew I had discovered a man of fine breeding after I talked with him an hour. I said to myself: There’s the kind of man you’d like to take home and introduce to your mother and sister, he did his fortune by his hard work.”

“He achieved he wanted – he had power, richness, and wealth”.

Or, rather, as I didn’t know Mr. Gatsby, it was a mansion inhabited by a gentleman of that name, who did himself by his own strength.

It was a yellow car in its monstrous length with triumphant hat-boxes and supper-boxes and tool-boxes, and terraced with a labyrinth of wind-shields that mirrored a dozen suns. Sitting down behind many layers of glass in a sort of green leather conservatory, we started to town.

Вышеприведённые примеры включают предикаты (*did his fortune, achieved he wanted – he had power, richness, and wealth, did himself by his own strength*) описывающие успешность и богатство Гэтсби. Интересно отметить, что авторская модальность в данных примерах направлено на выражение положительной оценки персонажа, который сумел достичь своей цели и стать богатым путём собственного труда и невероятных усилий (*hardwork, by his own strength, fortune*). Таким образом, навязанная буржуазным обществом представление о величии человека, на самом деле не является таковым и, по мнению автора, несет в себе разрушительную для человека силу.

В следующем высказывании содержится прямо противополож-

ная оценка Гэтсби.

*He smiled understandingly – much more than understandingly. It was one of those rare smiles with a quality of **eternal reassurance** in it, that you may come across four or five times in life. It faced-or seemed to face-the whole external world for an instant, and then concentrated on you with an **irresistible prejudice** in your favor. It understood you just as far as you wanted to be understood, believed in you as you would like to believe in yourself, and assured you that it had precisely the impression of you that, at your best, you hoped to convey.*

*He might have despised himself, for he had certainly taken her under false pretenses. I don't mean that he had traded on his phantom millions, but he had deliberately given Daisy a sense of security; he let her believe that he was a person from much the same stratum as herself — that he was fully able to take care of her. As a matter of fact, he had no such facilities — he had no comfortable family standing behind him, and he was liable at the whim of an impersonal government to be blown anywhere about the world. But he didn't despise himself and it didn't turn out as he had imagined. He had intended, probably, to take what he could and go — but now he found that **he had committed himself to the following of a grail**.*

Авторская модальность, отражающая ценностные воззрения и суждения автора, в данных примерах направлена, прежде всего, на выражение насмешливо-ироничного отношения автора к существующим в высшем обществе стереотипам и значимости материальных ценностей в достижении успеха в любви (*It understood you just as far as you wanted to be understood, believed in you as you would like to believe in yourself, and assured you that it had precisely the impression of you that, at your best, you hoped to convey*).

Вместе с тем автор выражает свою симпатию к Гэтсби как к человеку, который сумел достичь своей цели и стать богатым путём собственного труда и невероятных усилий (*hardwork, by his own strength, fortune*).

В финальной части произведения система предикатов меняется, обозначая крах жизненных позиций персонажа, его разочарования в любви и в жизни, иллюзорность его мечты, которая, в конце концов, привела к его гибели. Следующие примеры подтверждают вышесказанное:

*There must have been moments even that afternoon when Daisy **tumbled short of his dreams**—not through her own fault but because of the colossal vitality of his **illusion**. It **had gone beyond her, beyond everything**.*

*It was this night that he told me the strange story of his youth with Dan Cody — told it to me because “Jay Gatsby” **had broken up like glass against Tom’s hard malice**, and the long secret extravaganza was played out.*

*When they met again, two days later, it was Gatsby who was breathless, who was, somehow, **betrayed**.*

*He talked a lot about the past and I gathered that he wanted to recover something, some idea of himself perhaps, that had gone into loving Daisy. His life had been **confused and disordered** since then, but if he could once return to a certain starting place and go over it all slowly, he could find out what that thing was.... ...*

*He **broke off** and began to walk up and down a desolate path of fruit rinds and discarded favors and crushed flowers.*

*Possibly it had occurred to him that the colossal significance of that light had now **vanished** forever. Compared to the great distance that had separated*

*him from Daisy it had seemed very near to her, almost touching her. It had seemed as close as a star to the moon. Now it was again a green light on a dock. His count of enchanted objects **had diminished** by one.*

*I have an idea that Gatsby himself didn’t believe it would come, and perhaps he no longer cared. If that was true he must have felt that **he had lost the old warm world, paid a high price for living too long with a single dream**.*

Вданных примерах использованы предикаты отрицательной оценки (*confused, disordered, broke off, had gone beyond her, had thrown, vanished, diminished, he had lost the old warm world, paid a high price for living too long with a single dream*), которые отражают динамику развития событий, приведшие Гэтсбыв к окончанию его духовного краха и физической гибели. Вышеприведённые примеры свидетельствуют о концептуальной значимости предикатов в составе когнитивно пропозициональной структуры концепта Greatness, характеризуемого антропоцентричностью, а также влиянием различных национально маркированных стереотипов, репрезенти-

руемых в сфере языковых представлений о величии человека и разрушения этих стереотипов, представленная в индивидуальной картине мира автора.

Объект когнитивно-пропозициональной структуры, как уже отмечалось, характеризуется двусторонними отношениями между главными персонажами, а также отношениями Гэтсби к обществу, с одной стороны, и с другой - общества к нему. Рассмотрим некоторые примеры, где прослеживается отношение Гэтсби к Дэзи и её отношение к нему:

*Gatsby was overwhelmingly aware of the youth and mystery that wealth imprisons and preserves, of the freshness of many clothes, and of Daisy, gleaming like silver, safe and proud above the hot struggles of the poor. **His heart beat faster and faster** as Daisy's white face came up to his own. **He knew that when he kissed this girl, and forever wed his unutterable visions to her perishable breath, his mind would never romp again like the mind of God.**"I can't describe to you how **I loved her, old sport. She is my single dream.***

В этих примерах эмоциональное состояние Гэтсби, его любовь к Дэзи выражены с помощью стилистически маркированных средств, характеризующих высокую степень мотивности, которая создаётся конвергенцией таких стилистических приёмов как метафора (*forever wed his unutterable visions to her perishable breath, his mind would never romp*), эпитет (*unutterable visions, perishable breath*), сравнение (*like the mind of God*).

Следующий пример контрастирует с предыдущим:

*He knew that Daisy was extraordinary, but he didn't realize **just how extraordinary a "nice" girl could be. She vanished into her rich house, into her rich, full life, leaving Gatsby — nothing. She did not love anyone except her own needs. Her love to him was illusion.***

Этот пример представляющий объект когнитивно-пропозициональной структуры концепта интересен тем, что в нём выражены взаимоотношение между двумя персонажами, Гэтсби и Дэзи. Следует отметить, что в данном случае, используется несобственно прямая речь, которая являясь сочетанием авторской речи и речи персонажа, выражает дискурсивную личность и автора и персонажа (см.4.2.). Авторская оценка, направленная на характеризацию Дэзи как прагматичную, алчную натуру выражена эксплицитно

(Shedidnotloveanyoneexcepttherownneeds. Herlovetohimwasillusion). Однако отношение Гэтсби к Дэзи выраженное посредством внутренней речи персонажа имеет имплицитный характер, создаваемый использованием стилистического приема – ирония, который, как известно, строится на контрастном употреблении двух значений словарного и контекстуального в одном слове (“extraordinarygirl”, “nicegirl”). Попутно можно отметить, роль графических средств – лексема *nice* дана в кавычках, что является сигналом ее иронического использования. Кроме того использование дефиса во фразе (*leavingGatsbynothing*) способствует акцентуации лексемы *nothing*, усилению ее значения, дефис в этом случае и выполняет функцию интенсификатора.

Следующие примеры показывают взаимоотношение Гэтсби и общества.

As he lay in his house and didn't move or breathe or speak, hour upon hour; Most of those reports were a nightmare - grotesque, circumstantial, eager, and untrue; “They're a rotten crowd,” I shouted across the lawn. “You're worth the whole damn bunch put together.”

Описывая взаимоотношения между Гэтсби и обществом автор одновременно выражает свое резко негативное отношение к обществу (*arottencrowd*). Следующие примеры также дополняют вышесказанное:

‘AnOxfordman!’ Hewasincredulous. ‘Like hell he is! He wears a pink suit.’ ‘Nevertheless he’s an Oxford man.’ ‘Oxford, New Mexico,’ snorted Tom contemptuously, ‘or something like that.’

I even hoped for a while that she'd throw me over, but she didn't, because she was in love with me too. She thought I knew a lot because I knew different things from her . . . Well, there I was, ‘way off my ambitions, getting deeper in love every minute, and all of a sudden I didn't care. What was the use of doing great things if I could have a better time telling her what I was going to do?’ I was generous towards people me too, for me is not important if they were rich or poor, I was the same with all....

Таким образом, процесс декодирования информации, адекватная интерпретация объекта пропозиции способствует выявлению с одной стороны, авторской модальности и интенциональности, проявляющиеся в отрицательной оценке буржуазного общества и

иллюзорности американской мечты, а с другой, смысловых, мыслительных, психологических характеристик персонажа, способствующих раскрытию концептуальной информации всего произведения.

При рассмотрении концепта Dreamмы ограничиваемся анализом его атрибутивных характеристик, которые на наш взгляд, представляют наиболее значимые концептуальные смыслы данного концепта: *well-forgottendreams; hisincorruptibledream; asingledream ; dreamslIKEair ; thelastandgreatestofallhumandreams, thedeaddream ;*

Как показал наш языковой материал, концепт МЕЧТА характеризуется следующими концептуальными признаками: отважная, единственная, бескорыстная, величайшая из всех свойств, свойственная человеческой сущности. Вместе с тем в семантике данного концепта наблюдается прямо противоположные смыслы, выраженные словосочетаниями *dreamslIKEair, deaddream*, что обусловлено амбивалентностью лексемы Dream, суть которой состоит в трансляции в рамках одного смыслового содержания двух противопоставленных начал.

*It [the set of his face] passed, and he began to talk excitedly to Daisy, denying everything, defending his name against accusations that had not been made. But with every word she was drawing further and further into herself, so he gave that up, and only **the dead dream** fought on as the afternoon slipped away, trying to touch what was no longer tangible, struggling unhappily, undesperingly, towards that lost voice across the room. –*

Концептуальные признаки данного концепта отражены в рассуждениях ДЛ автора о том, что мечты персонажей нереальны, а потому несбыточны в реальном им мире, где сама действительность и реальность призрачна.

A new world, material without being real, where poor ghosts, breathing dreams like air, drifted fortuitously about ... like that ashen, fantastic figure gliding towards him through the amorphous trees. –

В анализируемом отрывке, характеризуемом насыщенностью стилистических маркированных единиц, использована когнитивная метафора Dream-Illusion, вербализуется многими языковыми единицами (*a dream; ghosts, dreams like air, a grotesque thing; material without being real , fantastic figure; the amorphous trees*). Напом-

ним, что основным свойством когнитивной метафоры в художественном дискурсе является ее соотнесенность с концептуальным содержанием всего произведения. В данном случае когнитивная метафора *Dream – Illusion* выражает основную идею произведения, которая заключается в следующем: мечта о величии, о материальном благосостоянии является на самом деле бесполезной, ничтожной, беспочвенной и иллюзорной.

Проделанный концептуальный анализ атрибутивных компонентов позволяет суммировать, что концепт Мечта является индивидуально-авторским концептом и, на наш взгляд, определяет сверхконцепт всего произведения. В американской лингвокультуре концепт DREAM ассоциируется с богатством, процветанием и счастливой благополучной жизнью, но для автора эта идея представляется ошибочной, иллюзорной и порочной.

Как показал лингвистический материал, в процессе анализа ХД необходимо прежде всего определить его концептосферу, которая отражает индивидуально авторскую картину мира. В основе концептосферы находятся базовые концепты интерпретация которых способствуют адекватному анализу ХД. Таким образом, исходя из конкретных примеров актуализации концепта в художественном дискурсе, с целью идентификации когнитивно-стилистического потенциала важно учитывать следующие ключевые особенности:

лингвоконцепт рассматривается как когнитивно - пропозициональная структура, компонентами которой являются субъект, объект, предикат и атрибут, что позволяет анализировать его в сложном комплексе и взаимодействии пропозициональных и атрибутивных характеристик. Целесообразность и эффективность интерпретации лингвоконцепта на основе его когнитивно-пропозициональной структуры продемонстрирована концептуальным анализом романа, основными концептами которого является “Greatness” и “Dream”.

аргументирован функциональный подход к концепту в составе художественного дискурса как дискурсивной структуре, включающей позицию субъекта, объекта, предиката и атрибута.

эта когнитивно - пропозициональная структурасоставляет ядро концепта, которые в процессе развертывания сюжетной линии повествования дополняется и обогащается новыми концептуальными

признаками и смыслами, что свидетельствуют о дискурсивном характере концепта, проявляемом в его открытости и динамичности.

Выводы по третьей главе

Изучение дискурсивной личности с позиций авторской модальности и интенциональности свидетельствует о том, что дискурсивная личность автора проявляется во всей системе используемых языковых средств: в отборе лексических единиц, в особенностях стилистической, синтаксической и композиционной организации текста, в текстовых категориях интенциональности и модальности. Вместе с тем в исследовании выдвигается положение о том, что в ХД выделяются определенные фрагменты и единицы, непосредственно отражающие ДЛ автора. Вербальными маркерами ДЛ автора являются а) авторские размышления; б) сентенции; в) заглавие и эпиграф; в) лингвоконцепт; д) описательные контексты.

Авторские размышления – это сложная когнитивно-дискурсивная структура, текст малой формы (микротекст), являющийся значимым элементом индивидуально-авторской картины мира. Анализ авторских размышлений, их дистинктивных признаков с позиции авторской модальности и интенциональности выявил следующие признаки: а) автосемантичность, проявляемая в структурной законченности, относительной смысловой самостоятельности и функциональной значимости; б) адресность, рассматриваемая как непосредственная обращенность автора к читателю и способность адресата к сотворчеству; в) стилистическая маркированность, проявляемая в конвергенции стилистических приемов; г) фреймовая структура, рассматриваемая как рамочная вербально-ментальная конструкция, объединяющая ряд концептов, конструирующих авторскую концептосферу; д) как один из способов выдвижения, маркирующего концептуально значимую информацию.

С позиций авторской модальности и интенциональности сентенция является отражением авторского восприятия, понимания и интерпретации мира, акцентирующая наиболее концептуально значимую для ДЛ автора информацию, что зачастую способствует её использованию в сильной позиции текста или в позиции выдвижения. Анализ авторских сентенций и их дистинктивных призна-

ков с позиций ДЛ автора, его модальности и интенциональности выявил следующие признаки предложений: а) краткость (текст малой формы) и семантическая ёмкость, характеризующаяся информативной насыщенностью, проявляемой набором эксплицитных или имплицитных концептуальных признаков; б) стилистическая маркированность, проявляемая в конвергенции стилистических приемов; в) концептуальная и культурологическая значимость, обусловленная способностью предложения передавать структуры знаний о мире, акцентирующие культурные ценности; в) интертекстуальность, характеризующая двойной референтной соотносительностью, обусловленной межтекстовым взаимодействием; г) рефрейминг и реинтерпретируемость, проявляемая в вариативной интерпретации (воспроизводимости) предложений, используемых в различных фреймовых структурах.

Заглавие рассматривается как один из важнейших способов выражения авторской позиции в художественном дискурсе, комплексная когнитивная структура и культурная модель, которая вступает в сложное смысловое взаимодействие с целым текстом, становится важнейшим элементом его смысловой и эстетической организации. Анализ семантики заглавия дает возможность рассмотреть специфику авторской картины мира и выявить релевантные признаки: 1) имплицитность, характеризующаяся различной степенью проявления (глубинная и темная имплицитность). 2) стилистическая маркированность заглавия, репрезентируемая СП, рассматриваемыми нами в качестве когнитивных структур, транслирующих знания о мире и культурных моделей, вбирающих в себя элементы общечеловеческой и национально-специфической культуры. Применение когнитивного и культурологического подходов к проблемам стилистических приемов и выразительных средств в составе заглавия способствует интерпретации стилистически маркированных заглавий. 3) Символичность заглавия, рассматриваемая нами как когнитивно значимый художественный образ, представляющий собой совокупность структур знаний. Наиболее значимыми в плане авторской модальности и интенциональности представляются такие особенности символики заглавия, как а) образность, проявляемая в широком использовании различных *стилистических средств языка* с целью воздействовать на читателя и вызвать у него опре-

деленные чувства, эмоции, ассоциации; б) амбивалентность, отражающая бинарную оппозицию, построенную на взаимодействии положительных и отрицательных концептуальных признаков; в) национально-культурная специфика, проявляемая в особенностях национального мировосприятия; 4) концептуальная значимость, заключающаяся в том, что заглавие выступает смысловым сверхконцептом дискурса и может рассматриваться как своеобразный ключ к его пониманию. Концептуальная сущность заглавия заключается в том, что оно, являясь высшей концептуальной единицей в тексте, служит выражению смыслового фокуса, соединяющего в себе множество различных концептуальных смыслов.

Еще одним не менее важным языковым маркером авторской субъективной модальности является эпиграф. Эпиграф, подобно заглавию, раскрывает глубинную структуру текста, что способствует осмыслению эпиграфа в новом контексте. В теории интертекстуальности эпиграфы как самостоятельные элементы структуры художественного текста рассматриваются в качестве отдельной категории декодирования текста, которая имеет аллюзивную природу. Интертекстуальность эпиграфа связана с такими его свойствами, как рефрейминг и реинтерпретируемость. Рефрейминг – это смена фреймовой структуры и помещение эпиграфа в альтернативный фрейм. Такая смена фреймов естественно ведет к реинтерпретируемости, т.е. повторной интерпретации эпиграфа в контексте текста реципиента.

Описательные контексты, включающие художественный портрет и природные описания, являются одним из языковых средств, репрезентирующих ДЛ автора, что проявляется в его субъективной модальности и интенциональности. Анализ языкового материала показал, что описательные контексты имеют двухуровневую структуру: эксплицитный (поверхностный уровень) включает внешние характеристики персонажа или природных явлений, имплицитный (глубинный уровень) – внутренний духовный мир персонажа. Релевантными признаками описательных контекстов являются а) стилистическая маркированность, представленная конвергенцией СП, что позволяет рассматривать описательные контексты в качестве одного из способов выдвижения. б) процесс антропоморфизации, проявляющийся в переносе свойств человека на неодуше-

ленные объекты и животных, что также позволяет рассматривать их в качестве релевантных средств проявления принципа антропоцентризма.

Одной из наиболее значимых форм репрезентации ДЛ автора является лингвоконцепт и особенности его функционирования в художественном дискурсе. В зависимости от индивидуальных когнитивно-стилевых особенностей автора произведения актуализация лингвоконцепта в тексте может быть представлена различными способами и в различных масштабах. Лингвоконцепт рассматривается как когнитивно-пропозициональная структура, компонентами которой являются субъект, объект, предикат и атрибут, что позволяет рассматривать анализируемый лингвоконцепт в сложном комплексе и взаимодействии его пропозициональных и атрибутивных характеристик.

ГЛАВА IV. ВЫРАЖЕНИЕ ДИСКУРСИВНОЙ ЛИЧНОСТИ ПЕРСОНАЖА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ДИСКУРСИВНОЙ ЛИЧНОСТИ АВТОРА

4.1. Художественный диалог как выражение дискурсивной личности персонажа и автора

Наиболее значимым в плане репрезентации ДЛ персонажа является художественный диалог. Отличительной особенностью художественного диалога с позиции теории ДЛ является его двойственный характер. С одной стороны, художественный диалог направлен на раскрытие ДЛ персонажа во взаимодействии всех свойственных персонажу характеристик (пол, возраст, социальный и профессиональный статус и др.), с другой стороны, художественный диалог является одним из средств выражения авторской модальности и интенциональности, тем самым он способствует раскрытию ДЛ автора.

Как отмечает П.А. Беляева, в каждом художественном диалоге скрыта глобальная интенция автора, что означает, что интенции персонажей подчинены общей интенции автора [36]. Кроме того, в художественном диалоге, особенно в его развёрнутых типах, представлены рассуждения персонажей на философские, морально-нравственные и культурные темы, на жизненно важные вопросы бытия, что позволяет выявить не только точку зрения персонажей, но опосредованно и авторскую позицию.

Большое внимание в исследованиях, посвященных художественному диалогу, уделяется проблеме выполняемых им функций. Ряд исследователей [93; 95; 132; 144; 163; 167] отмечают, прежде всего, коммуникативную функцию диалога, которая является глобальной функцией, служащей для передачи в основном фактуальной информации. Фактуальная информация легко обозрима, эксплицитна, отрезки фактуальной информации легко выделимы и поддаются пересказу. При коммуникативной функции происходит обмен информацией, устанавливается контакт или собеседник побуждается к каким-либо действиям.

Отмечается также и стилистическая функция, так как она яв-

ляется одной из важнейших, присущих художественному тексту вообще и ХД в частности [34; 35 36; 68; 70; 127; 128]. Эта функция экспрессивного плана, которая подразделяется на эмоциональную, оценочную, образную и реализуется с помощью стилистически маркированных единиц. Стилистическая маркированность обусловлена большим разнообразием стилистических средств, используемых в художественном диалоге, к числу которых относятся: а) интенсификаторы, эмоционально-оценочная, номинальная лексика; б) выразительные средства языка, стилистически маркированные средства и СП; в) конвергенция СП.

Менее изученным является прагматическая функция ХД, хотя во многих работах подчеркивается мысль о том, что ХД имеет прагматические связи [2; 32; 52; 62; 88; 89; 127; 211; 286; 297]. Прагматическая функция ХД требует более детальной разработки. На наш взгляд, прагматическая функция направлена на выявление социально-культурных, индивидуально-психологических, гендерных аспектов ХД, включает рассмотрение факторов адресата и адресанта, а также способов обеспечения оптимальной передачи содержательной информации и др. Анализ языкового материала позволил выявить, что прагматическая функция подразделяется на характеризующую и воздействующие функции. Ценным для нашей работы является как прямая (эксплицитная), так и косвенная (имплицитная) характеристика персонажей в художественном дискурсе. Под характеристикой, вслед за В.В. Гаковой, в настоящей работе понимается процесс предикции субъекту каких-либо качеств, указания на его динамичные (преходящие) состояния или статичные (постоянные) свойства [36. 41с.]. Характеризация включает в себя раскрытие целого ряда сторон и черт персонажа, таких как внешность, возраст, пол, уровень образования, профессия, материальное положение, социальный статус, семейное положение, хобби, религиозные верования, амбиции, мотивации и прочие. Воздействующая функция непосредственно связана с факторами адресата и адресанта, их ролевыми отношениями, фактором взаимопонимания, а также внутреннего индивидуально-психологического состояния коммуникантов.

Что касается когнитивной функции, которая до сих пор не являлась предметом специального рассмотрения в лингвистической

литературе, то она на наш взгляд, весьма значима с точки зрения теории художественного диалога и ДЛ. В этом плане художественный диалог рассматривается как средство передачи когнитивной информации, структур знаний, картины мира и тезауруса личности.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что художественный диалог выполняет наряду с коммуникативной и стилистической, прагматическую и когнитивную функции. При этом необходимо отметить, что все перечисленные функции выступают в тесном взаимодействии, дополняя и обогащая друг друга. Но в каждом конкретном случае одна из функций выполняет доминирующую роль.

Одной из важных задач в теории художественного диалога является изучение его типологии. В проблеме типологии диалога прослеживается неоднородность подходов и точек зрения, так как не уточнены критерии, положенные в основу классификации.

При дифференциации диалогических текстов представляется целесообразным принять следующие критерии: а) по протяженности художественного диалогического текста (краткие и развернутые); б) по семантическому и тематическому содержанию (бытовые диалоги, диалоги философского, религиозного, социального характера, диалоги, вскрывающие ролевые отношения, диалог-обмен мнениями и т.д.); в) по характеру межличностного воздействия (диалог-спор, диалог-ссора, диалог-убеждение, диалог-дискуссия, диалог эмоционального воздействия и т.д.). Безусловно, перечисленными типами не исчерпывается все многообразие художественного диалога. Однако в целях нашего исследования данная классификация представляется наиболее приемлемой.

Дополнительно к вышеперечисленным критериям классификации диалогов, исходя из целей исследования, нами введен новый критерий – **по характеру отражения в диалоге дискурсивной личности**. Данный критерий основан на принятом в работе положении о многослойной структуре ДЛ, в соответствии с которым дифференцируются:

- √ Стилистически маркированные диалоги;
- √ Прагматически маркированные диалоги;
- √ Когнитивно значимые диалоги;

√ Культурно обусловленные диалоги.

√ Психологически детерминированные диалоги.

В соответствии с вышеназванными критериями нами проводится дифференциация типов художественного диалога. Вместе с тем необходимо отметить, что классификация диалогических текстов имеет в какой-то степени условный характер, так как в каждом конкретном случае, с одной стороны, наблюдается смешение разных типов диалога, с другой – один и тот же диалогический текст в соответствии с выбранным критерием может быть отнесен к разным типам.

- ПО ПРОТЯЖЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИАЛОГА
- ПО СЕМАНТИЧЕСКОМУ И ТЕМАТИЧЕСКОМУ СОДЕРЖАНИЮ
- ПО ХАРАКТЕРУ МЕЖЛИЧНОСТНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ
- ПО ХАРАКТЕРУ ОТРАЖЕНИЯ В ДИАЛОГЕ ДИСКУРСИВНОЙ ЛИЧНОСТИ

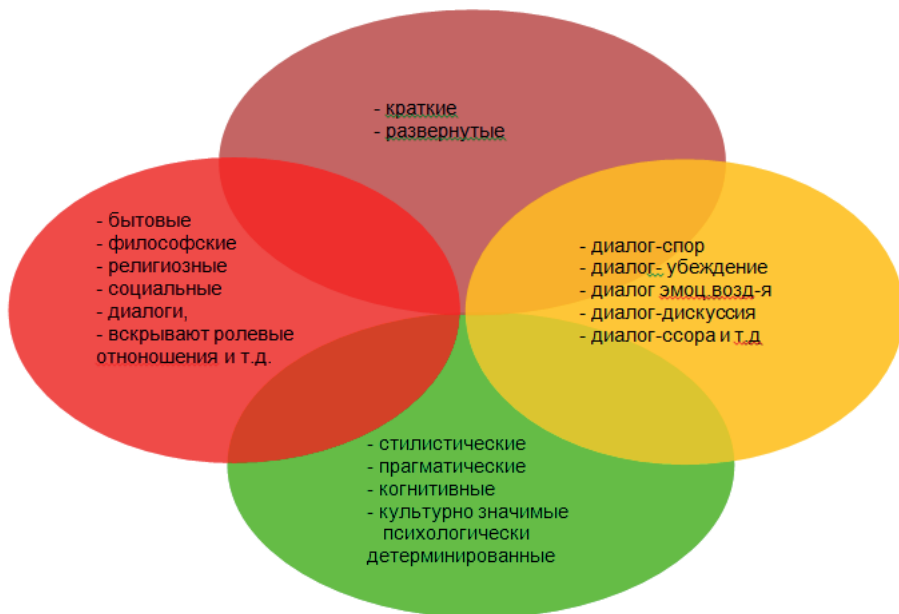


Схема 7. Типология художественного диалога

Стилистически маркированные диалоги представлены большим разнообразием семантико-стилистических средств языка, характеризующих функциональную направленностью на а) характеристику персонажа, его внутреннее эмоционально-психологическое состояние; б) на выражение авторской модальности и положительную/отрицательную оценку характера и действий персонажа.

“Not much. As a Forsyte myself, I have no business to talk. But I’m a kind of thoroughbred mongrel; now, there’s no mistaking you: You’re as different from me as I am from my Uncle James, who is the perfect specimen of a Forsyte. His sense of property is extreme, while you have practically none. Without me in between, you would seem like a different species. I’m the difficult missing link. We are, of course, all of us the slaves of property, and I admit that it’s a question of degree, but what I call a ‘Forsyte’ is a man who is decidedly more than less a slave of property. He knows a good thing, he knows an unusual safe thing, and his grip on property—it doesn’t matter whether it be wives, houses, money, or reputation—is his hall-mark.”

“Ah!” murmured Bosinney. “You should patent the word.”

“You talk of them,” said Bosinney, “as if they were half England.”

“They are,” repeated young Jolyon, “half England, and the better half, too, the safe half, the three per cent. half, the half that counts. It’s their wealth and security that makes everything possible; makes your art possible, makes literature, science, even religion, possible. Without Forsytes, who believe in none of these things, and habitats but turn them all to use, where should we be? My dear sir, the Forsytes are the middlemen, the commercials, the pillars of society, the cornerstones of convention; everything that is admirable!”

“I don’t know whether I catch your drift,” said Bosinney, “but I fancy there are plenty of Forsytes, as you call them, in my profession.”

В данной части художественного диалога стилистическая маркированность достигается всеми семантико-стилистическими средствами: 1) конвергенцией стилистических приемов: эпитетами – *thoroughbred, pleasant, perfect, difficult, unusual, admirable*, художественными сравнениями – *morethanlessaslaveofproperty*, метафорами – *I’makindofthoroughbredmongrel; slavesofproperty, thepillarofsociety, thecornerstonesofconvention; patenttheword*, синтаксическими стилистическими средствами – номинативными

предложениями, нарастанием, многими видами повтора; 2) графическими средствами (тире, восклицательные и вопросительные знаки), которые являются сигналами особой значимости содержания транслируемой информации. Следует подчеркнуть, что на этом уровне в наибольшей степени проявляется лингвокреативность языка, о чем свидетельствует широкое использование стилистических приемов, их конвергенция, заключающаяся в сочетании семантико-стилистических, фонетических, лексических, синтаксических и графических средств языка.

Следующий тип диалогов прагматически маркированные, которые являются наиболее значимыми для отражения характеристик ДЛ персонажа. Изучение лингвистической литературы в области лингвопрагматики показало, что прагматическая теория языка охватывает чрезвычайно широкий круг проблем, из которых наиболее релевантными для целей нашего исследования являются такие параметры коммуникативно-прагматической ситуации, как:

- Ролевые и личностные отношения между коммуникантами;
- Социальные, этнические, индивидуальные характеристики участников речевого общения (социальный статус, профессия, возраст, национальность, культурная принадлежность).

Одновременно с проявлением вышеуказанных характеристик личности персонажа в диалоге эксплицитно или имплицитно проявляется ДЛ автора в плане его оценочных суждений, позитивно/негативного отношения к личности персонажа.

Ролевые отношения коммуникантов рассматриваются в работе как один из ведущих факторов коммуникативно-прагматической ситуации. К ролевым отношениям можно отнести ролевые ожидания, фактор взаимопонимания и ролевые предписания [2, 38с.].

Рассмотрим фрагмент художественного диалога из рассказа «The Snows of Kilimanjaro» Э. Хемингуэя. В этом прагматически маркированном диалоге прослеживается фактор взаимопонимания и ролевых ожиданий как один из важнейших факторов характеристики ДЛ. Фактор взаимопонимания (или непонимания) хорошо прослеживается в речи мужа и жены.

Основная тема – личностные взаимоотношения между молодыми людьми. Место коммуникации – подножие горы Килиманджаро, в Танзании. Гарри Смит получил тяжелое ранение на африкан-

ском сафаре, и у него развился гангрена ноги. Писатель находил-ся присмерти и лежал в палатке у подножья горы Килиманджара. Ухаживала за ним жена Эллиен. Она пыталась заставить его бороться с болезнью. Но писатель думал о том, как он погубил свой писательский талант, изменяя своим принципам. Недопонимания между мужем и женой привело к отчуждению друг от друга. Данный пример показывает нарушение нормативных (общепринятых) ролевых отношений на уровне позиционных ролей – муж и жена.

“I wish we’d never come,” the woman said. You never would have gotten anything like this in Paris. You always said you loved Paris. We could have stayed in Paris or gone anywhere.

“Your bloody money,” he said.

“That’s not fair,” she said. “It was always yours as much as mine. I left everything and I went wherever you wanted to go and I’ve done what you wanted to do. But I wish we’d never come here. “You said you loved it.”

“I did when you were all right. But now I hate it.

I don’t see why that had to happen to your leg. What have we done to have that happen to us?”

“I suppose what I did was to forget to put iodine on it when I first scratched it.

What else?”

“I don’t mean that.”

“If we would have hired a good mechanic instead of a half-baked Kikuyu driver, he would have checked the oil and never burned out that bearing in the truck.”

“I don’t mean that.”

“If you hadn’t left your own people, your goddamned Old Westbury Saratoga, Palm Beach people to take me on. Your damned money was my armour. My Sword and my Armour.”

“Why, I loved you. That’s not fair. I love you now. I’ll always love you. Don’t you love me?”

“No,” said the man. “I don’t think so. I never have.”

Рассматриваемый диалог интересен тем, что он, помимо коммуникативной функции, выполняет ряд других функций: стилистическую и прагматическую. Ведущей функцией, на наш взгляд,

является прагматическая, которая, с одной стороны, строится на нарушении ролевых отношений и отсутствии фактора взаимопонимания, с другой стороны, направлена на эмоциональное воздействие. Психологическое состояние обоих персонажей (маркер – реплика *passionately, her lips are quivering; she goes on speaking with stammering rapidity*) определяет выбор языковых средств: употребление повтора *I don't mean that... [she covers her face]*, эмоционально-окрашенных фраз, вопросительных предложений, сравнений и восклицаний: *What have we done to have that happen to us?, 'Why, I loved you. That's not fair. I love you now. I'll always love you. Don't you love me?, "No," said the man. I don't think so. I never have. No, said the man. I don't think so. I never have.* Асимметрия в социальном статусе также указывается в речи мужчины в оскорбительной форме, вербальные сигналы — названия фешенебельных развлекательных курортов и той позиционной роли, которая была ему уготована ее деньгами (... *to take me on..your goddamned, Old Westbury Saratoga, Palm Beach people to take me on. Your damned, bloody money*).

Прагматический эффект очевиден: адресат и адресант отказываются от дальнейшего сотрудничества в рамках нормативных для данной ситуации позиционных ролей. Таким образом, каждая из рассматриваемых дискурсивных личностей концентрируется на выражении собственного психологического и эмоционального состояния, что препятствует достижению взаимопонимания. В данном случае нарушается нормативный характер позиционных ролей (муж и жена) и на первый план выступают коммуникативные роли двух взаимно обиженных людей.

В качестве следующего примера рассмотрим роман Д. Лондона «*Martin Eden*», также демонстрирующий асимметрию социальных отношений. Место коммуникации: дом богатого банкира Морза, представителя высшего общества. Обстоятельства коммуникации: волею случая в этот дом попадает простой малообразованный моряк Мартин Иден. Предмет коммуникации: поэзия Суинберна.

«*This man Swineburne*» *he began, attempting to put his plan into execution and pronouncing the i long.*

«*Who?*»

«*Swineburne*», *he repeated with the same mispronunciation. «The poet».*

«Swainburne» she corrected.

«Yes, **that's the chap**», he stammered his cheeks hot again. «How long since he died?»

«Why, I haven't heard that he was dead. She looked at him curiously». «Where did you make him acquaintance?»

«**I never clapped eyes on him**» was the reply. «But I read some of his poetry out of that book there on the table just before you come in. How do you like his poetry?»

Неверное произношение имени известного в то время поэта, употребление оборотов, непринятых в литературной речи (This man Swineburne), использование сниженной лексики (that's the chap, I never clapped eyes on him), недопустимое в «высшем свете», свидетельствуют о социальном положении персонажа, выросшего в рабочей среде при полном отсутствии какого-либо воспитания и образования. Ролевое поведение обоих коммуникантов соответствует их социальным ролям и определяет их речевые коммуникативные роли.

Нередко о социальном статусе персонажей свидетельствует использование сниженной лексики:

– *Look at you. Druggie with thirty quid, you love the scag....*

– *You prick. Three hundred. – silly prick; Stupid. Cunt; Pillowbiter. Shitstabber. – Shut up, you're filthy*

В приведенных примерах персонажи употребляют вульгарные, оскорбительные слова, относящиеся к сленгу и имеющие пометы extremely offensive, derogatory. Употребление подобных вульгаризмов свидетельствует о низком культурном и образовательном уровне персонажей.

Образование человека неизбежно влияет на стиль его речи. В следующем примере официальная лексика, профессионализмы (drug offender, arrangements for my special needs, standard issue), характеризующиеся сложными синтаксическими конструкциями, свидетельствуют о хорошем образовании и высоком социальном положении персонажа.

– *The situation has gotten a little out of control, I'm afraid. I wasn't meant to come here at all. I'm neither a drug offender nor a smuggler. The invasive examination wasn't needed. And your intake officer didn't seem to have any medical examination. Anyway, I'd like to talk about*

Attorney Branston's arrangements for my special needs while my appeal is being heard. If desks and laptops are not standard issue then I'll need to get one of the each (L. Hamilton «Killing dance», p. 48).

Будучи заключенной в женской исправительной колонии, героиня постоянно использует страдательный залог, а также грамматические конструкции, которые характерны для делового, официального стиля речи, к которому она, по-видимому, привыкла. Можно сделать вывод, что героиня занимала достаточно высокое социальное положение.

Говоря о социальном положении человека, лингвисты, как правило, учитывают такие показатели, как образование, род деятельности, доход, место жительства и некоторые другие. Различия в социальном статусе определяются уровнем образования, профессией, достижениями или же наследственностью (аристократические титулы) [290, 2889с.].

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что речь всегда социально детерминирована, всегда выражает определенную социальную задачу и строится в соответствии с ней. Такие факторы, как социальное положение, образование, профессия, материальные условия не могут не оказывать влияния на речь ЯЛ. Это проявляется в использовании лексических единиц, синтаксических конструкций, стилистических средств языка, фразеологических единиц и т.д. Так, о материальном положении персонажей могут свидетельствовать определенные жизненные реалии: район, в котором живет персонаж, места, которые он посещает, средства передвижения, марки одежды, аристократические титулы и т.д.

– *She bought a Dolce and Gabbana jacket. And Provocateur underwear. And boots from Prada, it's brilliant....*

– *You remember her last shopping Calvin Klein jeans, black dress from Chanel (S. Kinsella «Remember me» p. 122).*

– *She another upper-class lady, is she? – Very upper-class, her father is an earl.*

– *So your father is....? – An earl. So you are? – The Hon. Robbie Persimmon-MacAskil (H. Laurell «Killing dance» p. 45).*

Из приведенных примеров понятно, что персонажи – хорошо обеспеченные люди. В последнем примере персонаж говорит о том, что его отец граф, а значит, и он сам принадлежит к ари-

стократии. Говоря о себе, он употребляет аббревиатуру от слова *honorable* (достопочтенный), которая используется в отношении детей, чьи родители занимают высокий пост в Англии.

«But where will we live? I haven't got a flat. Or any money».

«Don't worry about that. I have. Rather nice one in Belgravia».

«So, where do you live in New York?»

«Tribeca».

«That's near Wall Street? Is that where JFK Jr.lived» (K. Lames «R and H» p.7).

Во втором фрагменте разговора речь идет о районе *Belgravia* в Лондоне, где сосредоточены богатые дома, магазины и многочисленные иностранные посольства. Позволить себе квартиру в таком элитном районе Лондона может только очень состоятельный человек, каким, очевидно, и является данный персонаж. Из следующего примера также ясно, что героиня проживает в дорогом районе Нью-Йорка, который находится недалеко от Уолл-Стрит, что свидетельствует о том, что она богата. *Tribeca* – это фешенебельный район, где в прошлом жил Джон Кеннеди младший. Таким образом, по месту жительства персонажа можно судить о его материальном положении и социальном статусе в целом.

При изучении речи персонажа топонимы необходимо рассматривать не только в географическом плане, но и в прагматическом. Любые топонимы персонажей могут содержать информацию об общественном положении героя, его материальном положении, роде деятельности, круге общения и так далее. Того же мнения придерживаются Е.М. Верещагин, С.Ю. Ильин, которые отмечают, что топонимика – неотъемлемая часть фоновых знаний носителей данного языка и культуры. Топонимическая лексика не является простой терминологией географической науки. В процессе функционирования топонимы обрастают многими смысловыми связями, ассоциациями [66, с. 54].

Лексикон и манера разговора персонажа могут указывать также на его принадлежность к определенному возрасту (юность, зрелость, старость). Возрастные характеристики речи персонажа определяются как специфическая система отношений лексико-синтаксических элементов, особое их сочетание, отражающее возрастные особенности говорящих.

Рассмотрим пример из романа Д. Селинджера «Thecatcherintherye», где проявляются возрастные характеристики персонажей.

«What the hellya doing, anyway?» I said.

«Wuddaya mean what the hell am I doing? I was tryna sleep before you guys started making all that noise. What the hell was the fight about, anyhow. Wuddaya want the light for?»...

«Jesus!» he said. «What the hell happened to you?» He meant all the blood and all. «I had a little goddam tiff with Stradlater, listen, I said, do you feel like playing a little Canasta?»

«Oh, you're still bleeding, for Chrissake. You better put something on it. Ya wanna play a little Canasta or don'tcha? ... «Only around!» Ackley said. «Listen. I gotta get up and go to Mass in the morning, for Chrissake. You guys start hollering and fighting in the middle of the goddam-What the hell was the fight about, anyhow?»

«It's a long story. I don't wanna bore ya, Ackley. «Do you happen to have any cigarettes, by any chance? – Say 'no' or I'll drop dead».

«No, I don't, as a matter of fact. Listen, what the hell was the fight about?»

I didn't answer him. «About you», I said. ... I was defending your goddam honor, he made cracks about your religion.. Stradlater said you had a lousy personality. I couldn't let him get away with that stuff»(p.8).

Юный возраст персонажей характеризуется независимостью, дерзостью, радостью и наслаждением молодости. Типичной особенностью молодых людей является использование жаргонизмов (*littleCanasta*), фамильярной лексики, слов с пометой *slang* (*hollering, madecracksaboutyourreligion, littlegoddamtiff, I'lldropdead*), вульгаризмов (*thehellya, thehell, thegoddam, goddamtiff*), эллиптических предложений (*Whatthehellyadoing, anyway, Iwastrynasleep, Wuddayawanthelightfor?*), междометий (*Jesus, oh*), сокращений и т.д. (*WuddayameanwhatthellamIdoing? Iwastrynasleepbeforeyou, yawannaplayalittleCanastaordon'tcha, Igottagetup, Idon'twannaboreya*), то есть использование вышеприведенных слов является возрастной характеристикой речи говорящего.

Следующий пример характеризует пожилой возраст персонажей.

– *I remember I was very idealistic in those days, a real prig about Western decadence. On the other hand I was very patriotic and really didn't much care for foreigners. Man and boy – for the whole of his life, your good lady – a man's wife, constitutional – a walk taken to keep oneself healthy. Each according to his needs, expropriation of the expropriators. Splendid time was it, it's decent of me.*

– *Blair Are you in any sort of trouble? yes, excellent and nice time, I didn't forget, the life that is pleasant to remind...*

– *Purvis Well, one had a bit of a crise, you know. Can you remind me, what was the gist of it? – the moral and intellectual foundation of Western society in a nutshell (P. James «The wings of eagles», p. 148).*

В приведенном диалоге речь идет о смысле жизни, что является одной из основных тем в разговоре людей пожилого возраста. Характерной особенностью данного диалога-рассуждения является обращение к прошлому, воспоминания о молодости. В данном примере это выражается частым использованием глаголов прошедшего времени, которые эмоционально окрашены (*splendid timewas it*), наличием прилагательных положительной коннотации (*idealistic, decent, splendid, nice, excellent*), стереотипных выражений прошлого (*each according to his needs, expropriation of the expropriators*), социально-исторического контекста (... *the moral and intellectual foundation of Western society in a nutshell*). Наличие собственной системы ценностей, принципов и убеждений, индивидуального стиля жизни и философии находит отражение в высокой модальности речи (*If we are to speak we must speak as equals*).

Проведенное исследование подтвердило выдвинутое нами положение о необходимости языковой интерпретации тех или иных прагматических факторов, характеризующих ДЛ в плане ее социального положения (профессия и образование, возраст, материальное положение, принадлежность к социальной среде и социальное положение, культурный уровень), ролевых отношений, а также внутреннего индивидуально-психологического состояния.

Когнитивно значимые диалоги предполагают рассмотрение процессов концептуализации языковых единиц в плане их соотношения с ментальными структурами, отражающими внутренний духовный мир ДЛ персонажа. Когнитивный аспект ДЛ в ху-

дожественном диалоге отражает особенности тезауруса личности, интеллекта, знаний о мире, индивидуальной картины мира, которые репрезентируются языковыми единицами различной природы и сложности [175, 14-19 с.]. Это, прежде всего, языковые единицы сложной семантики, облеченные дескрипторным статусом, выражающие обобщенные понятия, крупные концепты, идеи. Мы придерживаемся мнения А.А. Уфимцевой, что «в каждом языке выделяется особая с точки зрения семантики группа предметных имен, называемых номинальными классами. Такие имена и соответствующие им номинанты создаются языковым определением, за ними не стоит ни физическая, ни биологическая, никакая другая субстанциональная сущность, их формирование регулируется социальной реальностью, мировоззрением, нормами человеческой этики и эстетики» [235]. Группа номинальных слов представляет для нас большой интерес, так как они отражают внутреннюю и духовную жизнь ДЛ.

Рассмотрим произведение Д. Остин «Sense and sensibility». Сюжет романа построен на неожиданных поворотах, перемешивающихся друг с другом, счастливых и несчастных судеб персонажей, эпизодах, вызывающих сильное эмоциональное напряжение читателей и тем самым подчеркивающих их остроту. Эта история о судьбе разных сестер, переживающих непростые отношения в любви. Концептуальная информация выводится из анализа языковой структуры диалога, выражающего описание психологического эмоционального состояния героини в момент внутренней душевной опустошенности. Следует отметить, что большинство встречаемых в романе диалогов направлено на выражение внутреннего состояния ДЛ, в качестве которой выступает один из главных персонажей – Марианна.

'Her sufferings have been very severe, painful, hurting. I have only to hope that they may be proportionately short. It has been, it is a most cruel affliction, horrible pain, furious, unfair, injustice condition. Their relationship was a lie, falsehood and can lead to Nowhere. Till yesterday, I believe, she never doubted his regard; and even now, perhaps—but I am almost convinced that he never was really attached to her. Even not fond of her. He has been very deceitful! and, in some points, there seems a hardness of heart about him.'

'Ah!' said Colonel Brandon, 'there is, indeed! But your sister does not—I think you said so—she does not consider quite as you do?'

Обратимся к интерпретации этого диалога с целью выявления роли номинальной лексики в восприятии концептуальной информации и репрезентации картины мира. В данных диалогах используются семантические группировки слов, связанные с описанием внутреннего, психологического состояния человека (*severe, painful, hurting, proportionately short, cruel affliction, horrible pain, furious, unfair, injustice condition*). С точки зрения содержания здесь преобладают слова, обозначающие и выражающие трагичность отношений (*alie, falsehood, Nowhere*). В анализируемом диалоге эмоциональное воздействие достигает наивысшей точки, во-первых, за счет использования отрицательных аффиксов, обладающих большим стилистическим потенциалом [Ашурова, 1991, с.74], во-вторых, высокой частотности их употребления. В большинстве своем здесь представлены прилагательные и наречия, относящиеся к эмоциональной и оценочной лексике, роль которых в представлении концептуальной картины мира трудно переоценить. Очень важно также подчеркнуть, что вышеназванные лексемы эмоционально-оценочного характера воспринимаются не по отдельности, а в составе более крупных образований (лексико-семантических групп и лексико-семантических полей), что способствует категоризации передаваемых ими эмоций.

Большая роль в когнитивной интерпретации ДЛ художественного дискурса вообще и диалогов в частности отводится стилистическим приемам. В этом плане особо следует подчеркнуть стилистические приемы, активизирующие определенные структуры знаний. К таким приемам в первую очередь следует отнести аллюзию, антономазию, антитезу и др. Когнитивный подход позволяет рассматривать СП как:

- эстетический знак, характеризующийся сложностью и упорядоченностью структуры, служащий средством передачи ценностных ориентаций от человека к человеку;
- фрагмент концептуальной картины мира, выражающий совокупность определенных структур знаний;
- культурную модель, вбирающую в себя элементы общечеловеческой и национальной культуры.

Далее остановимся на стилистическом приеме антитезы, которая рассматривается нами как языковой знак, характеризующийся семантической сложностью и являющийся носителем структур знаний, что доказывает когнитивную обусловленность данного приема и необходимость привлечения когнитивных подходов для его изучения. В качестве иллюстрации можно привести пример из романа С. Моэма «Театр», где понятие Love выражено антитезой, основанной на контрасте.

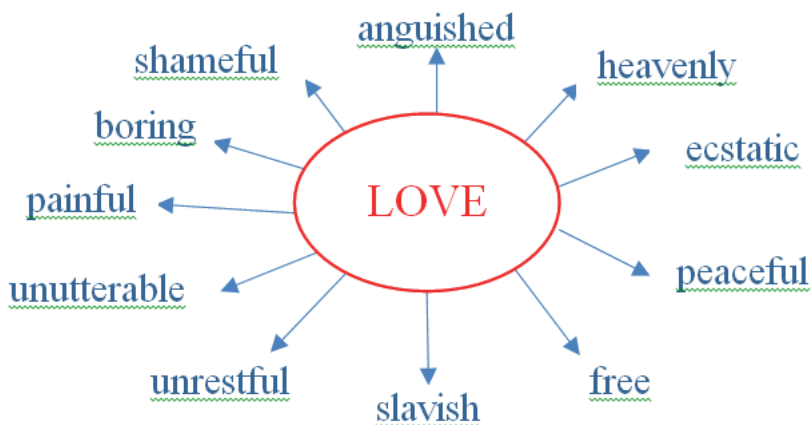
“And you really think that was love?”

“Well, it’s what most people mean by it, isn’t it?”

“No, they don’t, they mean pain and anguish, shame, ecstasy, heaven and hell; they mean the sense of living more intensely, and unutterable boredom; they mean freedom and slavery; they mean peace and unrest” (p.182).

«And you really think that was love?» (p.124).

Используемая в данном диалоге антитеза служит целям контрастного описания понятия Love, где представлены положительные и отрицательные признаки эмоционально-оценочной направленности. Факты объективной действительности не сближаются по общим признакам, а отталкиваются друг от друга. Противопоставление, выраженное с помощью антонимических выражений, позволяет, с одной стороны, всесторонне раскрыть данное понятие, с другой – подчеркнуть, выделить значимость заложенной в данном диалоге информации. Такая парадоксальная сочетаемость не остроумное высказывание, а средство для раскрытия глубокой противоречивости этого понятия. Также другие СП (параллельные конструкции, градация) усиливают эффект контраста, выдвигая на первый план заложенную в диалоге информацию. Анализ данного отрывка, а также его синтагматических и ассоциативных связей позволяет выявить набор концептуальных признаков, характеризующих данное понятие в их контрастивном описании, что может быть отражено в следующей схеме:



Наибольший интерес представляют диалоги, отражающие интеллектуальные, духовные сферы человека. Взаимосвязь языка и культуры с наибольшей отчетливостью проявляется в художественном тексте, в частности, в художественном диалоге. Следует отметить, что культурная информация, заложенная в текстах, имеет градуальный характер, т.к. разные типы текстов характеризуются различной степенью культурно-значимой информации.

В лингвистическом плане национально-культурная специфика проявляется в использовании национально маркированных единиц, каковыми являются безэквивалентная лексика, национально маркированные фразеологические единицы и поговорки, национально обусловленные культурные концепты, фрагменты текстов описывающих национальные обычаи и традиции, а также события и реалии национальной культуры. Еще одной существенной характеристикой ХД является его аксиологичность, понимаемая как “совокупность эксплицируемых в тексте ценностей, их вербальных репрезентантов, структурированных по шкалам количественной и качественной оценки” [159, 34с.]. Анализ ХД с позиций лингвокультурологии предполагает также выявление лингвокультурологических единиц (лингвокультурем) и особенностей их функционирования в процессе художественной коммуникации.

Репрезентация концептуальной картины мира в художественном диалоге осуществляется системой всех языковых средств,

прежде всего широким диапазоном языковых форм, включая слова, словосочетания, синтаксические структуры, фрагменты текста и даже текст. Источником культурной информации являются реалии, имена и фамилии выдающихся личностей, а также мифы образы, поверья, ритуалы обычаи, традиции, фразеологические единицы, поговорки, формула речевого этикета, образные средства и др. Рассмотрим диалог из романа Д. Остин *Sense and Sensibility*, культурологическая значимость которого проявляется в лексеме “gentleman”.

Необходимо отметить, что лексема “gentleman” относится к реалиям английской действительности и включает не только языковое значение, но и культурную информацию о человеке благородном, интеллигентном, образованном, с хорошими манерами. Лексикографическая интерпретация данной лексемы, а также её ассоциативные связи позволяют определить набор концептуальных признаков, составляющих когнитивную сущность этой единицы языка: gentleman – good, honest, principled, clean, ingenious, fair, manly, respectable, reliable, dutiful, responsible, open, truthful.

Рассмотрим фрагменты, где культурно значимая информация представлена в лексеме gentleman:

Who is Colonel Brandon? Is he a man of fortune?

Brandon “a man of great worth and respectability, honorable, truthful, undoubtedly a sensible man, and in his delicate manners perfectly the gentleman, I see.”

В данном диалоге эксплицитно выражены концептуальные признаки лексемы “gentleman” (*great worth and respectability, honorable, truthful, sensible, perfect*). Вместе с тем в другом диалоге выражена авторская ироническая оценка данного культурного стереотипа. В основе иронического эффекта лежит явление контраста, которое создается антитезой, оксюморонами, парадоксом.

Well, he was deceitful liar, no tenderness, no dignity, no honesty, such a shameful gentleman! ‘It is hardly worth while, Mr. Willoughby, for you to relate, or for me to listen any longer, I cannot believe still that terrible thing he did. But he called himself a gentleman!

Использование лексемы shameful в характеристике человека, считающего себя джентльменом, является парадоксальным, т.к. акцентирует взаимоисключающие семантические признаки: “shame-

fulgentleman”, что и является источником иронического эффекта, что также подтверждается отрицательными признаками, заложенными в семантике следующих языковых единиц: *deceitfulliar, no-tenderness, nodignity, nohonesty, terrible*.

Таким образом, в данных диалогах представлен национально обусловленный культурный стереотип gentleman выражающий, с одной стороны, общие типовые положительные признаки, с другой – индивидуально-авторские отрицательные характеристики.

Рассмотрим национально-культурные маркеры, выражающие особенности национального характера, менталитета в национально-культурных стереотипных ситуациях. Как показал языковой материал, в диалоге можно проследить некоторые отличительные особенности национального характера англичан.

Для англичан особенно существенным является разграничение «истинно английского» и «иностранныго», превосходство всего «чисто английского» как проявление английского снобизма. В качестве примера рассмотрим культурно обусловленный диалог из романа Форстера «ThewaytoIndia», где выражена уверенность англичан в своем превосходстве:

«Do kindly tell us who these ladies are», asked Mrs. Moore.

*«You're superior to them, anyway. Don't forget that. **You're superior to everyone in India...Cause you're English**» (p. 147).*

Таким образом, рассмотрение диалога в плане национальной маркированности позволяет определить этнический образ ДЛ с точки зрения ее национальной принадлежности, своеобразия национального характера, стереотипа поведения, особенностей мышления и восприятия.

Следующий тип диалога является не менее важным в плане экспликации индивидуально-личностных характеристик ДЛ персонажа. С позиции лингвопсихологического подхода, в частности к ДЛ персонажа, можно выявить психологические, индивидуально-личностные особенности ДЛ персонажа, репрезентирующие определенный психологический тип ДЛ. Исходя из классификации психологических типов, разработанной К. Юнгом, анализ художественного диалога направлен на выявление лексических, стилистических, синтаксических особенностей речи персонажа, репрезентирующих экстравертный и интровертный типы лично-

сти, которые в свою очередь подразделяются на мыслительный, чувствующий, ощущающий и интуитивный типы [265].

Как известно, проблема психологического типа широко разрабатываются и дискутируется в психологии. Существуют разные классификации психологических типов, по типу акцентуированной личности логико-интуитивный, логико-сенсорный, этико-интуитивный, этико-сенсорный, интуитивно-логический сенсорно-логический интуитивно-этический сенсорно-этический [58], по типу характера и темперамента – гипертимный, возбудимый, эмотивный, депрессивный, невротический, аффективно-экзальтированный, циклотимичный [146], эндоморфный, мезоморфный и эктоморфный [260, 17с.], реалистичный, интеллектуальный, социальный, конвенциональный, предприимчивый, артистический [247, 133с.].

В нашем исследовании использована психологическая типология К.Г. Юнга, который ввел понятие «психологический тип». Под психологическим типом понимается «то сочетание личностных черт в человеке, которое позволяет отнести его к одной из условно выделенных по определенному критерию групп» [265]. К. Г. Юнг выделил две личностные установки – экстраверсию и интроверсию – и четыре функции, или типы ориентации (мышление, ощущение, интуицию и чувства), каждая из которых может быть экстравертной, либо интровертной [265].

Экстраверсия и интроверсия выступают как установки, определяющие поведение человека, что можно проиллюстрировать следующим примером:

«I wanted it so much», she said. «I don't know why I wanted it so much. I wanted that poor kitty. It isn't any fun to be a poor kitty out in the rain».

George was reading again.

«Don't you think it would be good idea if I let my hair grow out?» she asked.

«I like the way it is».

«I want to pull my hair back tight and smooth and make a big knot at the back that I can feel. I want to have a kitty to sit on my lap and purr when I stroke her».

«Yeah?» George said from the bed.

«And I want to eat at a table with my own silver and I want candles. I

want it to be spring and I want to brush my hair in front of a mirror and I want a kitty and I want new clothes».

«Oh, shut up and get something to read», George said. Hewasreadingagain.

В этом диалоге в построении женской и мужской речи наблюдаются прямо противоположные тенденции. В противоположность женской речи мужская речь характеризует типичного интроверта, что проявляется в отсутствии эмоций, краткости и лаконичности, выражающих безразличие и даже порой раздражение и грубость молодого человека (Yeah, Oh, shut up and get something to read).

Женская речь характеризует психологический тип экстраверта, что выражено многословием, многочисленными повторами, стремлением высказать свои чувства и переживания. Одной из особенностей речи психологического типа экстраверта является эмоциональность. В данном примере прослеживается высокая степень эмоционального напряжения, создаваемая многообразием стилистических средств (метафора, повтор, перифраз, градация). Эксплицитное выражение эмоций (междометия, конвергенция стилистических приемов) передают переживания героини и ее стремление к другой устроенной жизни. Женская речь в данном диалоге построена по типу нарастания эмоционального напряжения, что создается повтором начальной фразы (I want). В этом плане нарастание можно рассматривать как начальный сигнал эмоционального напряжения, который в течение диалога создает эффект увеличения силы эмоций и в конце диалога достигает наивысшей точки (Anyway I want a cat now).

В связи с тем, что речь персонажа-интроверта является очень краткой и невыразительной, мы сосредоточим внимание на экстравертном психологическом типе, который подразделяется на 4 психологических типа – экстравертный мыслительный тип, экстравертный чувствующий тип, экстравертный ощущающий тип, экстравертный интуитивный тип ДЛ.

Экстравертный мыслительный тип является рациональным, рассудительным, склонным к анализу поступающей информации. В качестве примера рассмотрим фрагмент диалога из произведения Д. Лондона «MartinEden».

«But you slaves – it is *too bad* to be slaves, I grant – *but you slaves*

dream of a society where the development will be annulled, where no weaklings and inefficients will perish, where every inefficient will have as much as he wants to eat as many times a day as he desires, and where all will marry and have progeny – the weak as well as the strong. What will be the result?» I know, your society of slaves – of, by, and for, slave – must inevitably weaken and go to pieces as the life which composes it weakens and goes to pieces (p.156).

В данном отрывке персонаж экстравертного мыслительного типа характеризуется рациональным мышлением, прямоотой, критичностью. Об этом свидетельствует использование оценочных слов (bad, the weak, the strong, inefficient), параллельных конструкций, в целях создания эффекта убедительности и аргументированности. Использование фраз *I grant, I know* создает эффект уверенности в собственном мнении.

Следующий тип личности – экстравертный чувствующий тип (эмоционал), который характеризуется чувствительностью, иррациональностью и эмоциональностью. В противоположность этому типу экстравертный ощущающий тип (прагматичный) характеризуется практичностью и реалистичностью. Рассмотрим отражения этих психологических типов в нижеприведенных примерах из *Man of property* Д. Голсуорси :

Bosinney ventured: "It's the first spring day."

Irene echoed softly: "Yes—the first spring day."

"Spring!" said June: "there isn't a breath of air!" No one replied.

The fish was taken away, a fine fresh sole from Dover. And Bilson brought champagne, a bottle swathed around the neck with white....

Soames said: "You'll find it dry."

Soames said: "You'd better take a cutlet, June; there's nothing coming."

But June again refused, so they were borne away. And then Irene asked: "Phil, have you heard my blackbird?"

Bosinney answered: "Rather—he's got a hunting-song. As I came round I heard him in the Square."

"He's such a darling!"

"Salad, sir?" Spring chicken was removed.

But Soames was speaking: "The asparagus is very poor. Bosinney, glass of sherry with your sweet? June, you're drinking nothing!"

June said: "You know I never do. Wine's such horrid stuff!"

An apple charlotte came upon a silver dish, and smilingly Irene said: "The azaleas are so wonderful this year!"

To this Bosinney murmured: "Wonderful! The scent's extraordinary!"

June said: "How can you like the scent? Sugar, please, Bilson."

Sugar was handed her, and Soames remarked:

"This charlottes good!"

The charlotte was removed. Long silence followed. Irene, beckoning, said: "Take out the azalea, Bilson. Miss June can't bear the scent."

"No; let it stay," said June.

Olives from France, with Russian caviare, were placed on little plates. And Soames remarked: "Why can't we have the Spanish?" But no one answered.

Bosinney counted up the stones: "This year—next year—some time."

Irene finished softly: "Never! There was such a glorious sunset. The sky's all ruby still—so beautiful!"

He answered: "Underneath the dark."

Their eyes had met, and June cried scornfully: "A London sunset!"

В этом полилоге эмоциональный тип личности представлен в образе Ирен и Босини, которые в одинаковой мере восхищаются красотой природы, цветов, заката. Между двумя этими персонажами наблюдается полная гармония в отношениях друг другу и восприятию окружающего. Для эмоционалов важны чувства, они склонны улавливать эмоции окружающих и пытаются поделиться с ними своими чувствами. Это выражается в употреблении эмоционально окрашенной лексики (*beautiful, wonderful, extraordinary, glorious*), восклицательных предложений, междометий (*ah*). Все это свидетельствует о том, что эти два персонажа испытывают чувство зарождающей любви друг к другу, что проявляется в их эмоциональном всплеске.

В противоположность эмоциональному психологическому типу личности дискурсивную личность Сомса Форсайта можно отнести к осязающему типу, который характеризуется реалистичностью и практичностью. Он педантичен, прагматичен, для него важны осязаемые факты, в данном случае, блюда, подаваемые к столу (*cutlets, wine, asparagus, sherry*). Это проявляется в его речи, которая отличается точностью, лаконичностью, без коннотативных

элементов.

Следующий психологической тип личности – это интуитивный тип, характеризующийся доминированием интуиции, альтруизма, богатым воображением, а также склонностью к колебаниям и сомнениям.

В анализируемом фрагменте текста в образе Джун прослеживается черты интуитивного психологического типа личности. Это проявляется в том, что она интуитивно чувствует отношения между Ирен и Боссини и, испытывая чувство ревности, негативно оценивает все, что вызывает у них положительные эмоции (*nobreathofair, Londonsunset, scornfully*). Для интуитивного типа личности характерно также использование абстрактной лексики, неточностей, преувеличение возвышенной лексики.

Анализ языкового материала с позиций психологического типа проводится нами по доминированию тех или иных характеристик, свойственных определенному психологическому типу личности. Следует отметить, что вышеприведенные психологические типы личности тесно взаимосвязаны, все их выделенные характеристики являются условными, так как в чистом виде они практически не встречаются.

Таким образом, в художественном диалоге может быть представлена достаточно полная информация, включающая семантико-стилистические, коммуникативно-прагматические, когнитивные, культурологические и психологические характеристики о ДЛ персонажа сквозь призму ДЛ автора. Проведенное исследование подтвердило выдвинутое нами положение о необходимости языковой интерпретации тех или иных вышеприведенных факторов, характеризующих ДЛ персонажа и автора в плане ее социального положения (внутреннее, эмоционально-психологическое состояние; выражение авторской модальности и положительную/отрицательную оценку характера и действий персонажа, профессию и образование, материальное положение, принадлежность к социальной среде и социальное положение, культурный уровень, ролевые отношения, а также внутреннее индивидуально-психологическое состояние).



Схема 8. Лингвопрагматический уровень параметризации ДЛ

4.2. Несобственно-прямая речь как средство создания индивидуальной картины мира дискурсивной личности персонажа и автора

Продолжая тему выражения ДЛ автора сквозь призму ДЛ персонажа, ещё раз подчеркнем, что ДЛ автора проявляется, прежде всего, в таких категориях, как авторская модальность и интенциональность. В этом плане еще одним языковым маркером ДЛ автора и персонажа является несобственно-прямая речь, также характеризующая авторской модальностью и интенциональностью.

Способы передачи чужой (неавторской) речи и её разновидностей, в частности прямая речь, косвенная речь и несобственно-прямая речь, являются объектом исследования различных лингви-

стических дисциплин, таких как лингвистика текста, стилистика, грамматика, лингвопрагматика, семантика и др. В ряду способов передачи «чужой речи» особенную значимость для нашей работы представляет собой несобственно-прямая речь (НПР), которая выступает как одно из основных средств выражения дискурсивной личности автора и персонажа в художественном дискурсе благодаря своему свойству создания впечатления соприсутствия автора и персонажа.

По результатам исследования научной литературы выявлено огромное многообразие способов определения НПР и выявления его особенностей и признаков. В частности, НПР характеризуется «...как способ распространения иноязычной речи, объединяющий в себе признаки как прямой, так и косвенной речи». Лингвистические и синтаксические особенности чужого высказывания в некоторой степени проявляются в самой не прямой речи [309, p.120], определенной обобщенной точке зрения, которая не относится ни к какому из персонажей. Отражая стилистические (лексические, интонационные и т. д.) черты чужой «речевой» манеры, прямая речь официально никак нельзя отличить от авторской и не отделена от нее выдержками, тире или абзацами» [307], «специальная разновидность нарратива: разновидность вербального высказывания речи персонажа в эпическом произведении, согласно которой местоимения и формы глаголов отвечают авторскому сказанию, а лексика и синтаксис самой речевой манеры самого персонажа [309], «способ передавания чужой речи в виде не последовательной непосредственной речи с позиции как самого героя, так и автора, позволяющий сбечь черты передаваемой речи». Для НПР характерно использование в повествовательной форме [309]. Отсюда становится ясно, что каждое определение ориентировано на определенную специфику НПР, в том числе на синтаксические и графические виды передаваемой персонажной речи. Вопреки разнообразным понятиям не прямой речи, в рамках нашего изучения необходимо отметить идею о том, что НПР коррелирует речь автора и персонажа в пределах одного сюжетного отрывка. По нашему мнению, наиболее подробное объяснение НПР представлено в стилистическом словаре, в котором НПР трактуется как «метод распространения чужой высказывания, использующий детали пря-

мой и косвенной речи». Это - речь рассказчика, в которой одновременно присутствуют лексика, смыслы (семантика), синтаксические построения речи героя - первоисточника информации, его интонации, ощущения, размышления [311, 251 с.].

Во многих исследованиях НПР рассматривается в качестве стилистического приёма [69; 213; 22]; единицы контекстно-вариативного членения наряду с такими единицами, как авторская речь (повествование, описание, рассуждение) и чужая речь (диалог, цитация) (И.Р. Гальперин, О.Н. Гришина, С.Н. Плотникова); текстовой интерференции, т. е. совмещение в НПР двух функций — «передачи текста персонажа и собственно повествования (которое осуществляется в тексте нарратора)» [261, 199с.].

В нашей работе НПР рассматривается как двуплановый стилистический приём, основанный на взаимодействии речи автора и персонажа, служащий с одной стороны, выражению авторской модальности и интенциональности, а с другой стороны, – изображению психологического состояния персонажа, его мыслей, чувств и переживаний. Рассмотрим некоторые примеры с целью иллюстрации авторской интенциональности и модальности выраженных в НПР из рассказа "CupofTea" Кетрин Менсфилд.

Следующей характеристикой НПР является то, что НПР выступает в качестве одного из основных способов выражения авторской интенциональности. Проиллюстрируем это примером из рассказа "ACupofTea" К. Мэнсфилд:

She was outside on the step, gazing at the winter afternoon. Rain was falling, and with the rain it seemed the dark came too, spinning down like ashes. There was a cold bitter taste in the air, and the new-lighted lamps looked sad. Sad were the lights in the houses opposite. Dimly they burned as if regretting something. And people hurried by, hidden under their hateful umbrellas. Rosemary felt a strange pang. She pressed her muff against her breast; she wished she had the little box, too, to cling to. Of course the car was there. She'd only to cross the pavement. But still she waited. There are moments, horrible moments in life, when one emerges from shelter and looks out, and it's awful. One oughtn't to give way to them. One ought to go home and have an extra-special tea. But at the very instant of thinking that, a young girl, thin, dark, shadowy - where had she come from? - was standing at Rosemary's elbow and a

voice like a sigh, almost like a sob, breathed: "Madam, may I speak to you a moment?"

"Speak to me?" Rosemary turned. She saw a little battered creature with enormous eyes, someone quite young, no older than herself, who clutched at her coat-collar with reddened hands, and shivered as though she had just come out of the water.

"M-madam, stammered the voice. Would you let me have the price of a cup of tea?"

"A cup of tea?" There was something simple, sincere in that voice; it wasn't in the least the voice of a beggar. "Then have you no money at all?" asked Rosemary.

"None, madam," came the answer.

"How extraordinary!" Rosemary peered through the dusk and the girl gazed back at her. How more than extraordinary! And suddenly it seemed to Rosemary such an adventure. It was like something out of a novel by Dostoevsky, this meeting in the dusk. Supposing she took the girl home? Supposing she did do one of those things she was always reading about or seeing on the stage, what would happen? It would be thrilling. And she heard herself saying afterwards to the amazement of her friends: "I simply took her home with me," as she stepped forward and said to that dim person beside her: "Come home to tea with me." (A Cup of Tea, Mansfield).

Фактуальная информация – это случайная встреча двух девушек разного социального положения: великосветской дамы Розмари и Смит, девушки просящей милостыню. Розмари в своем желании быть великодушной в глазах светского общества неожиданно приглашает девушку на чай к себе домой, но выгоняет её, когда муж обращает её внимание на красоту бедной девушки.

Приведенный отрывок начинается сописания тоскливой унылой дождливой погоды (*and with the rain it seemed the dark came too, spinning down like ashes*). Далее следуют размышления персонажа (*horrible moment of life, it's awful*). Внутренняя речь персонажа включает также авторскую речь, представленную портретным описанием бедной девушки (*thin, dark, shadow a little battered creature with enormous eyes, someone quite young*), которая сменяется произнесенной речью персонажа (*where had she come from*). Далее следует диалог, включающий также внутреннюю речь персонажа, эмоциональное

рассуждение героини о том, какой эффект она произведет на общество своим решением пригласить девушку на чай (*extraordinaryadventure, thrilling, waslikesomethingoutofanovelbyDostoevsky*).

В данном примере ярко проявляется авторская интенциональность, направленная как на характеристику личностных морально-нравственных качеств персонажа, так и его внутреннего психологического состояния. Розмари Фелл, богатая и молодая женщина выходит из дорогого магазина на улицу, которая представляется ей чуждым и даже враждебным миром (*hatefulumbrellas, the dark came too, a cold bitter taste in the air, lamps looked sad*). Розмари переживает чувство беспокойства и ужаса: *Rosemary felt a strange pang... There are moments, horrible moments in life, when one emerges from shelter and looks out, and it's awful*.

Примечательно и то, что наряду с авторской интенциональностью в этой внутренней речи персонажа проявляется и отрицательная авторская модальность – Розмари живёт в своей скорлупе и реальный мир её пугает.

Личностные моральные качества Розмари (бессердечность, лицемерие, расчёт и эгоизм) также эксплицируются в её речи посредством восклицательных и вопросительных предложений. Увидев бедную девушку, Розмари не думает о её состоянии, не испытывает к ней жалости. Вначале эта ситуация удивляет её (*How extraordinary!; How more than extraordinary!*), а далее она представляет себя в окружении друзей, которым демонстрирует своё благородство, великодушие и щедрость, которые позволили ей взять простую, бедную незнакомую девушку к себе домой. Вся эта ситуация для Розмари лишь приключение и повод показать себя.

Как показал анализ языкового материала, НПП также является одним из основных языковых средств выражения авторской модальности. Ярким примером этому служит рассказ “The Garden Party”, который избилует НПП, выражающей суждения автора, отражающие становление личности персонажа, его мысли и переживания.

Рассказ начинается с описания подготовки к вечеринке в саду семьи Шеридан. В саду работают рабочие, наблюдать за работой которых посылают Лауру, девушку лет шестнадцати. Лаура вначале испытывает смущение перед рабочими, пытается выглядеть

взрослой и серьёзной. Однако в процессе наблюдения она понимает, что рабочим также свойственно чувство прекрасного. Рассмотрим следующие фрагменты:

His smile was so easy, so friendly, that Laura recovered. What nice eyes he had, small, but such a dark blue! And now she looked at the others, they were smiling too. "Cheer up, we won't bite," their smile seemed to say. How very nice workmen were! And what a beautiful morning!

Already the men had shouldered their staves and were making for the place. Only the tall fellow was left. He bent down, pinched a sprig of lavender, put his thumb and forefinger to his nose and snuffed up the smell. When Laura saw that gesture she forgot all about the karakas in her wonder at him caring for things like that—caring for the smell of lavender. How many men that she knew would have done such a thing? Oh, how extraordinarily nice workmen were, she thought. Why couldn't she have workmen for her friends rather than the silly boys she danced with and who came to Sunday night supper? She would get on much better with men like these.

Авторская модальность, отражающая ценностные воззрения и суждения автора, в данных фрагментах НПР направлена, во-первых, на выражение симпатии к рабочим посредством описания их внешних характеристик (*His smile was so easy, so friendly; What nice eyes he had, small, but such a dark blue!*), а во-вторых, на преодоление существующих в высшем обществе стереотипов, касающихся неотесанности, неучтивости, чёрствости, грубости и некультурности людей, занимающихся чёрной работой. Так, один из рабочих, несмотря на свою занятость, находит время, чтобы насладиться ароматом лаванды (*He bent down, pinched a sprig of lavender, put his thumb and forefinger to his nose and snuffed up the smell*). Это действие рабочего оказывает на Лауру большое впечатление, которое в НПР передаётся как авторской речью (*When Laura saw that gesture she forgot all about the karakas in her wonder at him caring for things like that—caring for the smell of lavender*), так и внутренней речью персонажа, отражающей, с одной стороны, эмоциональное состояние Лауры, испытывающей шок, удивление, изумление “несвойственным для рабочего” поведением (*How many men that she knew would have done such a thing? Oh, how extraordinarily nice workmen were*), а с другой стороны, процесс преломления её стереотипов, её

мыслей и её мнения о рабочих (*Why couldn't she have workmen for her friends rather than the silly boys she danced with and who came to Sunday night supper?*). В итоге, в конце НПР, внутренняя речь персонажа и авторская речь сливаются воедино (*How very nice workmen were!; She would get on much better with men like these*), выражая положительную модальность и восхищение рабочими, способствуя таким образом, изменению стереотипов главной героини рассказа.

Важно подчеркнуть двусторонность, имплицитность, семиотичность НПР. Двусторонний характер речевого процесса в НПР заключается в двунаправленности речи – автора и персонажа. В НПР происходит своеобразное взаимодействие двух семиотических пространств, диалог автора и героя в рамках общей речи/мысли. Погруженность речи автора и персонажа в пространство единой речи способствует выражению целого пласта чувств, переживаний, взглядов как автора, так и персонажа, создавая своеобразный диалог автора и персонажа, в который непосредственно вовлекается также и читатель. Данный процесс происходит имплицитно, так как НПР обычно вводится в текст без ссылок, без указаний на автора, что создаёт размытость границ между мыслями автора и героя. В НПР автор представляет текстовую информацию, которую читатель должен воспринять и правильно декодировать. Процесс декодирования информации читателем предусматривает нахождение языковой репрезентации дискурсивной личности автора и персонажа в НПР в процессе чтения и интерпретации и выявление имплицитной информации, которую хотел выразить автор, с опорой на стилистически маркированные смысловые центры НПР. Адекватная интерпретация НПР способствует выявлению, с одной стороны, авторской модальности и интенциональности, а с другой – смысловых, мыслительных, психологических импульсов персонажа, позволяя таким образом раскрытию концептуальной информации, заложенной в основу произведения.

Как уже было выше отмечено, одной из основных характеристик НПР является её двуплановость, основанная на взаимодействии речи автора и персонажа. Однако, как показал анализ практического материала, данная двуплановость не выражается в НПР в равной мере. В некоторых НПР в большей степени представлен план автора, а в других – план персонажа, что объясняется праг-

матической установкой НПП, направленной в большей степени на выражение дискурсивной личности автора или персонажа.

Так, в следующем примере ярко выражена дискурсивная личность персонажа:

It was cold in the street. There was a wind like ice. People went flitting by, very fast; the men walked like scissors; the women trod like cats. And nobody knew – nobody cared. Even if she broke down, if at last, after all these years, she were to cry, she'd find herself in the lock-up as like as not.

But at the thought of crying it was as though little Lennie leapt in his gran's arms. Ah, that's what she wants to do, my dove. Gran wants to cry. If she could only cry now, cry for a long time. Over everything, beginning with her first place and the cruel cook, going on to the doctor's, and then the seven little ones, death of her husband, the children's leaving her, and all the years of misery that led up to Lennie. But to have a proper cry over all these things would take a long time. All the same, the time for it had come. She must do it. She couldn't put it off any longer; she couldn't wait any more . . . Where could she go?

"She's had a hard life, has Ma Parker." Yes, a hard life, indeed! Her chin began to tremble; there was no time to lose. But where? Where?

She couldn't go home; Ethel was there. It would frighten Ethel out of her life. She couldn't sit on a bench anywhere; people would come asking her questions. She couldn't possibly go back to the gentleman's flat; she had no right to cry in strangers' houses. If she sat on some steps a policeman would speak to her.

Oh, wasn't there anywhere where she could hide and keep herself to herself and stay as long as she liked, not disturbing anybody, and nobody worrying her? Wasn't there anywhere in the world where she could have her cry out – at last?

Ma Parker stood, looking up and down. The icy wind blew out her apron into a balloon. And now it began to rain. There was nowhere [Life of Ma Parker, Mansfield].

В рассказе повествуется о старой женщине – Мама Паркер, которая подрабатывает домработницей. Она приходит на работу на следующий день после похорон её пятилетнего внука, единственной отдушины, которая у неё была. Мимолётный вопрос хозяина квартиры о том, как прошли похороны, навевает на неё воспо-

минания о своей жизни. Она приехала в Лондон ещё девушкой, несколько лет безвылазно работала на кухне, затем вышла замуж за пекаря, похоронила семерых детей и мужа, и в одиночку вырастила оставшихся шестерых детей, из которых с ней осталась только младшая дочь. Воспоминания тяжёлым бременем ложатся на Маму Паркер, которая впервые в жизни хочет выплакаться. Нахлынувшие на неё чувства становятся невыносимыми, и она выбегает на улицу, не зная, куда ей пойти, чтобы иметь возможность поплакать.

Вышеприведенный отрывок НПР отражает её психологическое состояние: а) невыносимое желание выплакаться: (*Granwantstocry. If she could only cry now, cry for a long time; She couldn't put it off any longer; she couldn't wait any more*); б) осознание всей тяжести её жизни: (*beginning with her first place and the cruel cook, going on to the doctor's, and then the seven little ones, death of her husband, the children's leaving her; "She's had a hard life, has Ma Parker." Yes, a hard life, indeed!*); в) горечь от своей беспомощности (*all the years of misery that led up to Lennie*); г) тоска по внуку (*But at the thought of crying it was as though little Lennie leapt in his gran's arms*); д) осознание, что ей некуда пойти (*She couldn't go home; Ethel was there. It would frighten Ethel out of her life. She couldn't sit on a bench anywhere; people would come asking her questions. She couldn't possibly go back to the gentleman's flat; she had no right to cry in strangers' houses. If she sat on some steps a policeman would speak to her*).

Отличительной чертой таких НПР является использование ряда давнопросительных предложений, которые в большинстве своем являются риторическими вопросами: *Oh, wasn't there anywhere where she could hide and keep herself to herself and stay as long as she liked, not disturbing anybody, and nobody worrying her? Wasn't there anywhere in the world where she could have her cry out – at last?*

Дискурсивная личность автора в вышеприведенном отрывке слабо выражена. Граница между авторской речью и речью персонажа настолько стирается, что часто трудно установить, когда говорит автор, а когда – персонаж. Примером этого могут служить следующие предложения (*And nobody knew – nobody cared; Yes, a hard life, indeed!; There was nowhere*). Как известно, переключение речевых планов автора и персонажа в тексте может иметь грам-

матические, лексические, пунктуационные показатели. В вышеприведенном отрывке план автора ограничивается использованием личных и притяжательных местоимений (*she, her*), описанием состояния персонажа (*Herchinbegan totremble; MaParkerstood, lookingupanddown*); описанием погодных условий: (*It was cold in the street; Therewasawindlikeice; And now it began to rain*).

В следующем отрывке НПП на первый план выдвигается план автора, выражающий его отношение и оценку объектов и явлений окружающей действительности, способствуя таким образом выражению его дискурсивной личности. Например, в нижеследующем отрывке НПП преобладает авторское видение мира первой мировой войны:

So when the war broke out his whole instinct was against it: against war. He had not the faintest desire to overcome any foreigners or to help in their death. He had no conception of Imperial England, and Rule Britannia was just a joke to him. He was a pure-blooded Englishman, perfect in his race, and when he was truly himself he could no more have been aggressive on the score of his Englishness than a rose can be aggressive on the score of its rosiness.

No, he had no desire to defy Germany and to exalt England. The distinction between German and English was not for him the distinction between good and bad. It was the distinction between blue water-flowers and red or white bush-blossoms: just difference. The difference between the wild boar and the wild bear. And a man was good or bad according to his nature, not according to his nationality.

Egbert was well-bred, and this was part of his natural understanding. It was merely unnatural to him to hate a nation en bloc. Certain individuals he disliked, and others he liked, and the mass he knew nothing about. Certain deeds he disliked, certain deeds seemed natural to him, and about most deeds he had no particular feeling.

He had, however, the one deepest pure-bred instinct. He recoiled inevitably from having his feelings dictated to him by the mass feeling. His feelings were his own, his understanding was his own, and he would never go back on either, willingly. Shall a man become inferior to his own true knowledge and self, just because the mob expects it of him?

Герой рассказа размышляет о том, стоит ли ему идти на войну, против которой выступает всё его существо. Он – чистокровный

англичанин, аристократ, преданный традициям, любящий старину и считающий ниже своего достоинства ненавидеть тот или иной народ и нести ему смерть в угоду империалистической Британии. Дискурсивная личность автора и его видение мира представлены авторской речью посредством изображения мыслей Эгберта, поэтому грань между речью автора и персонажа стёрта. Автор как бы навязывает Эгберту свои идеи касательно: а) различий между народами, которые относятся к одной культуре (*the distinction between blue water-flowers and red or white bush-blossoms: just difference. The difference between the wild boar and the wild bear*); б) неестественности чувства агрессии (*unnatural to him to hate a nation en bloc; he could no more have been aggressive on the score of his Englishness than a rose can be aggressive on the score of its rosiness*); в) морально-личностных характеристиках, присущих человеку, а не всей нации (*a man was good or bad according to his nature, not according to his nationality*); г) свободы выбора, которая не должна зависеть от мнения большинства (*He recoiled inevitably from having his feelings dictated to him by the mass feeling*). Заканчивается НПР внутренней речью персонажа, выраженной риторическим вопросом, обращённым ко всему человечеству: «*Shall a man become inferior to his own true knowledge and self, just because the mob expects it of him?*». Несмотря на стёртость границ между речью автора и речью персонажа, в данном фрагменте НПР происходит переплетение голосов и мировидения автора и персонажа, представленное в большей степени в авторской речи. Вставка внутренней речи персонажа способствует сохранению синтаксических, композиционных и стилистических особенностей НПР.

Таким образом, двуплановость в НПР представляется неравнозначно. НПР с выраженным планом авторской речи в большей степени направлена на выражение дискурсивной личности автора, его мировоззрения, мировидения и оценки событий и явлений окружающего мира, в то время как НПР с выраженным планом речи персонажа нацелена на описание эмоционально-психологического состояния персонажа, его личных переживаний и чувств, мыслей и суждений, способствуя определению и выявлению дискурсивной личности персонажа.

В качестве следующей характеристики НПР можно отметить ее

национально-культурную специфику. Являясь сложным языковым феноменом, НПР также является одним из основных средств выражения национально-культурных ценностей, особенностей национального мировоззрения и мировидения. Ярким примером этого является рассказ Д. Г. Лоуренса “England, myEngland”, в котором большое внимание уделяется проблеме национального английского характера. Рассказ изобилует НПР, способствующим выражению культурных ценностей и английского характера. Рассмотрим некоторые из них.

Как известно, неотъемлемой частью английской культуры, представляющей собой культурную ценность для британцев, являются концепты Дома и Сада. По мнению М. Арнольд, любовь и верность к природе и дому являются частью национального английского характера. Дом с камином и садом испокон веков символизировал семейный уют и стабильность английской семьи. Именно поэтому во всех городах Англии располагаются огромные сады для прогулок и пикников, каждый британец, несмотря на размер придомового участка, старается создать сад с декоративными цветами и деревьями. В связи с вышесказанным рассмотрим следующие примеры:

The sunlight blazed down upon the earth, there was a vividness of flamy vegetation, of fierce seclusion amid the savage peace of the commons. Strange how the savage England lingers in patches: as here, amid these shaggy gorse commons, and marshy, snake infested places near the foot of the south downs. The spirit of place lingering on primeval, as when the Saxons came, so long ago.

Ah, how he had loved it! The green garden path, the tufts of flowers, purple and white columbines, and great oriental red poppies with their black chaps and mulleins tall and yellow, this flamy garden which had been a garden for a thousand years, scooped out in the little hollow among the snake-infested commons. He had made it flame with flowers, in a sun cup under its hedges and trees. So old, so old a place! And yet he had re-created it.

The timbered cottage with its sloping, cloak-like roof was old and forgotten. It belonged to the old England of hamlets and yeomen. Lost all alone on the edge of the common, at the end of a wide, grassy, briar-entangled lane shaded with oak, it had never known the world of today.

Not till Egbert came with his bride. And he had come to fill it with flowers.

The house was ancient and very uncomfortable. But he did not want to alter it. Ah, marvellous to sit there in the wide, black, time-old chimney, at night when the wind roared overhead, and the wood which he had chopped himself sputtered on the hearth! Himself on one side the angle, and Winifred on the other.

Главный герой Эгберт созерцает сад, расположенный в пригородной усадьбе, который подарил молодожёнам тесть. Он гордится тем, что смог его снова восстановить (*And yet he had re-created it; He had made it flame with flowers, in a sun cup under its hedges and trees*). Будучи из аристократического рода, ценителем прекрасного и любителем природы, он восхищается обилием растительности, разнообразных красок (*Ah, how he had loved it! The green garden path, the tufts of flowers, purple and white columbines, and great oriental red poppies with their black chaps and mulleins tall and yellow...*). Особые чувства у него вызывает старинный дом с камином, который символизирует для Эгберта семейный уют (*Ah, marvellous to sit there in the wide, black, time-old chimney... Himself on one side the angle, and Winifred on the other*).

Дискурсивная личность как автора, так и персонажа в НПП проявляется в выражении восхищения старым домом и садом, являющимися символами старой, доброй Англии, века, сохранившей свои традиции (*So old, so old a place!; belonged to the old England of hamlets and yeomen; this flamy garden which had been a garden for a thousand years*) и стойкости английского духа (*Strange how the savage England lingers in patches*). Одновременно с этим, в НПП выражается тоска по уходящим в небытие английским национальным ценностям (*The spirit of place lingering on primeval, as when the Saxons came, so long ago*).

Таким образом, вышеприведенный отрывок ярко иллюстрирует роль НПП в выражении аксиологических ценностей определенной лингвокультуры. Авторская модальность в данном случае проявляется в выражении чувств сожаления и переживания по поводу крушения и трансформации исконно английских ценностей.

Одним из ведущих признаков НПП как стилистического приема является стилистическая маркированность, которая, как показал анализ языкового материала, в основном представлена конвергенцией стилистических приёмов, способствующих выражению эмо-

ционального состояния персонажа, становясь одним из основных сигналов эмотивности и создания образности.

Проиллюстрируем сказанное следующими примерами из текста:

Miss Brill put up her hand and touched her fur. Dear little thing! It was nice to feel it again. She had taken it out of its box that afternoon, shaken out the moth powder, given it a good brush, and rubbed the life back into the dim little eyes. "What has been happening to me?" said the sad little eyes. Oh, how sweet it was to see them snap at her again from the red eiderdown! . . . But the nose, which was of some black composition, wasn't at all firm. It must have had a knock, somehow. Never mind – a little dab of black sealing-wax when the time came – when it was absolutely necessary . . . Little rogue! Yes, she really felt like that about it. Little rogue biting its tail just by her left ear. She could have taken it off and laid it on her lap and stroked it. She felt a tingling in her hands and arms, but that came from walking, she supposed. And when she breathed, something light and sad – no, not sad, exactly – something gentle seemed to move in her bosom.

Главная героиня рассказа – пожилая женщина, Мисс Брилл, которая в очередное воскресенье собирается в парк. Мисс Брилл очень взволнована в предвкушении прогулки, к которой она тщательно готовится. Описание её эмоционального состояния представлено НПП, характеризующийся высокой степенью эмотивности, которая создаётся конвергенцией таких стилистических приёмов, как восклицательные предложения (*Dear little thing!*; *Little rogue!*; *Oh, how sweet it was to see them snap at her again from the red eiderdown!*); метафора (*the blue sky powdered with gold*); эпитет (*brilliantly fine*); сравнение (*great spots of light like white wine splashed over, a faint chill, like a chill from a glass of iced water before you sip*); параллельные конструкции (*She had taken it out of its box that afternoon, shaken out the moth powder, given it a good brush, and rubbed the life back into the dim little eyes*); повторы (*Little rogue*; *sad*).

Следующий отрывок демонстрирует роль НПП в создании образности.

Oh dear, how hard it was to be indifferent like the others! She tried not to smile too much; she tried not to care. But every single thing was so new and exciting . . . Meg's tuberoses, Jose's long loop of amber, Laura's little dark head, pushing above her white fur like a flower through snow.

She would remember for ever. It even gave her a pang to see her cousin Laurie throw away the wisps of tissue paper he pulled from the fastenings of his new gloves. She would like to have kept those wisps as a keepsake, as a remembrance. Laurie leaned forward and put his hand on Laura's knee (Mansfield, *Her First Ball*).

В отрывке даётся описание бала, который для героини рассказа является первым в жизни. Используемая ВНПР конвергенция, включающая олицетворения (*it couldn't wait; it was dancing already; it leaped almost to the ceiling; music that came flying; came a burst of tuning; flags ... were talking*); восклицательное предложение (*Oh dear; how hard it was to be indifferent like the others!*), метонимии (*strange faces smiled; strange voices answered*); параллельные конструкции: *dark girls, fair girls*); перечисления (*patting their hair, tying ribbons again, tucking handkerchiefs down the fronts of their bodices, smoothing marble-white gloves; Meg's tuberose, Jose's long loop of amber, Laura's little dark head*); сравнение (*like a flower through snow; like a flower that is tossed into a pool*); параллельные конструкции (*a tall, fair man; a dark man; then quite an old man; then cousin Laurie... and Laura; she tried not to smile...she tried not to care*); повтор (*she tried, their*), способствует наглядно-образному воспроизведению и изобразлению бала, при этом создаются образы участников, даётся описание их движений, одежды. Дискурсивная личность персонажа в данном случае проявляется в выражении его эмоционального состояния: восхищения, волнения, ожидания чего-то нового.

Особенностью стилистической маркированности НПР является также её стилистическая гетерогенность, проявляемая в использовании в составе НПР лексики, принадлежащей различным стилистическим пластам. Рассмотрим данное явление на примере следующего НПР:

Suddenly – dreadfully – she wakes up. What has happened? Something dreadful has happened. No – nothing has happened. It is only the wind shaking the house, rattling the windows, banging a piece of iron on the roof and making her bed tremble. Leaves flutter past the window, up and away; down in the avenue a whole newspaper wags in the air like a lost kite and falls, spiked on a pine tree It is cold. Summer is over — it is autumn – everything is ugly. The carts rattle by, swinging from side to side two Chinamen loll along under their wooden yokes with the straining

vegetable baskets – their pigtails and blue blouses fly out in the wind. A white dog on three legs yelps past the gate. It is all over. ‘What is? Oh, everything! (Mansfield K.).

Авторский план представления языковыми единицами книжной лексики, о чем свидетельствуют использование многочисленных образных выражений, описывающих внутреннее состояние персонажа (*Leaves flutter past the window; down in the avenue a whole newspaperwags in the air like a lost kite and falls, spiked on a pine tree*). Лексический состав речи персонажа в НПП максимально приближен к диалогу и разговорной речи. Используются обрывистые и фрагментарные синтаксические конструкции, свойственные разговорной речи: вопросительные и восклицательные предложения (*What has happened?; What is?; Oh, everything!*), отрицательные предложения, выражающие сомнение (*No – nothing has happened*), инверсия (*Suddenly – dreadfully – she wakes up; Summer is over – it is autumn – everything is ugly*), междометия (*Oh*), что в целом служит прямому восприятию читателем речи персонажа и способствует проникновению в его мысли и переживания. Кроме того, эмотивность подтверждается использованием эмотивно маркированных лексем (*dreadful, bad, rattling the windows, lost kite, pigtails*), передающих внутреннее состояние персонажа и способствующих выражению его дискурсивной личности.

Таким образом, НПП, являясь сложным стилистическим приемом, выступает в качестве одного из средств выражения дискурсивной личности автора и персонажа, характеризуется двуплановостью, проявляемой в корреляции авторской речи и речи персонажа, стилистической маркированностью создаваемых в конвергенции стилистических средств, гетерогенностью, обусловленной смешением литературно-книжного и разговорного стилей, а также спецификой, направленной на выражение национально-культурных особенностей.

4.3. Когнитивно-стилистические особенности графических средств как выражение дискурсивной личности персонажа и автора

Представляется необходимым отдельно рассмотреть значимость графических средств как репрезентации авторской позиции на том основании, что они являются наименее изученными в стилистике, в частности в декодировании английского языка. В последнее время данному вопросу начинают уделять большое внимание. В этом плане необходимо отметить работы Н.М. Джусупова [84, 85], концепция которого принята нами за основу. Графическое акцентирование обеспечивает концентрацию внимания адресата на определенных фрагментах текста художественного произведения, активизацию определенных участков знания в когнитивной структуре того или иного концептуально значимого элемента текста, и в итоге способствует реализации авторской интенции.

Графические средства, как отмечают исследователи, прежде всего направлены на выражение эмоционального состояния персонажа, на создания эмфазы, а также подтекста [13, 227с.; 141; 142]. Более того, графические средства способствуют созданию дополнительной информации – смысловой, стилистической и эстетической, тем самым увеличивая содержательную емкость художественного текста [141, 23с.].

К индивидуально-авторским графическим средствам акцентирования, наиболее часто используемым в художественном дискурсе, относятся следующие:

а) графические средства, характеризующиеся особенностью написания (шрифта): заглавные буквы, выделение слов и предложений курсивом, написание целых слов и предложений заглавными буквами, выделение слов жирным шрифтом; пробелы (между словами, главами, абзацами), использование разных форм геометрических фигур, использование цвета;

б) средства пунктуации: восклицательный знак, вопросительный знак, многоточие, эмоциональные паузы, отмеченные тире, кавычки, скобки, дефисация, отсутствие точек и т.д. [13; 141; 84; 85].

Как показал практический материал, использование разноо-

бразных графических средств выполняет весьма весомую роль при передаче эмоционального состояния персонажа. Типичным для разговорной речи высказываниям свойственна эмоциональность, а значит, она присуща и художественному диалогу. Диалогическая речь часто бывает эмоциональной по характеру, и поэтому обладает широкими возможностями для раскрытия образов персонажей.

Заглавные буквы

– WILL YOU MARRY ME? WILL YOU? I WILL WAIT FOREVER.

– Oh, I don't know (*Keyes «Last chance saloon»* p. 7);

– GET OUT. GET OUT. ALL OF YOU. NOW I WILL NOT... HAVE MY PATIENCES USED AS FASHION ACCESSORIES.

– Be calm... (N.Hornby «The road up and down», p. 19);

– *Minnie, MINNI-EEE, DO YOU HEAR, Minnie?* (H. Laurell «The killing dance», p. 45).

Представленные прописные буквы в этих предложениях показывают значимость и важность фрагментов текста. Они определяют интонацию и тон персонажей, дают представление об обстановке происходящего. Выделение целых предложений прописными буквами в данных примерах служит не только своеобразным текстовым сигналом особой значимости содержания транслируемой информации, но и в совокупности с другими стилистическими средствами (повтор, сравнение, эмфатические конструкции) передает высокую степень эмоционального напряжения.

Курсив

a) – All of it *terrible, dirty tricks*. Let me be alone;

b) – *What? What* did your just say? ...

– Go away? (Vincenzi «The road», p. 12).

c) – Do let's have tea, under the oak tree when they come; I *know* they'd like it best.

– You mean *you'd* like it best.

– No, *they* would, to please me (J.Galsworthy «Awakening», p. 17).

d) – You *are* a baby, Robert.

– What you said? (J.B.Priestley «Dangerous corner», p. 45).

Использование курсива в данных примерах способствует не только логическому, но и эмоциональному усилению выделенных слов, что свидетельствует о стремлении персонажа акцентировать

внимание на наиболее концептуально-значимых элементах текста.

Особенно важная роль в ряду графических средств занимает **пунктуация**. В ХД пунктуация выполняет функции выражения авторской модальности и интенциональности, имплицитности, эмоциональности, оценочности, которую ожидают от читателя. Пунктуация также отражает и ритмико-мелодическое композицию речи [13, 227с.]. Однако акцент сделан именно на эмоциональную функцию графических средств, так как эта функция является преобладающей. Большое значение для передачи эмоционального состояния персонажа в диалоге имеют вопросительные и восклицательные знаки.

а)– *Good? Good? Are you going to give me a gold star? Or grade me? What do I get? Eight or ten? B minus? C plus?*

– *I don't catch...* (N. Hornby «How to be good», p. 122).

б) – *Have you heard this?*

– *About what? Christ! What the hell did he find to talk about with you? He's a man's man – what the hell did you discuss with him besides me? Your cellulite? Your eye jobs and face – lefts? Shopping? Your nutritionist?* (Ravenhill «Shopping», p. 8).

с)– *Jesus. What's the matter with you? Are you some sort of emotional cripple? Hmmm? Is that what you are? Hmmm? Answer me? are you an emotional cripple or are you not?* (N. Hornby «The road up and down» p. 34)

Наряду с вопросительным знаком большую нагрузку в прямой речи персонажей несет восклицательный знак. Частотность использования восклицательного знака свидетельствует об эмоциональности высказывания:

а) – *Shutup, youmaniacpsychotic!...Turnthatoff! Turn it off! Off! Stop!...Idiot!...Idiot! Fool!*

– *Stop up!.....* (Ravenhill «Shopping» p. 56).

б) – *Liar! I know – I know everything!*

– *What you mean....* (Keyes «Last chance saloon» p. 223)

Восклицательный знак часто используется писателями рядом с вопросительным для создания контраста:

– *Are you insane? Are you calling me a convict? If I hadn't agreed to do this it would be you and Donald in jail!.. But Tom, this is when I need you the most! I need your love, I need your support! You can't abandon*

me now!.. You were a nobody when I met you!... You are a lily-livered coward of a nobody!

– Please stop talking nonsense.... (Ravenhill «Shopping» p. 49)

Восклицательный знак всегда является признаком эмоциональности, выражает сильные чувства, такие как удивление, восторг, негодование. При этом нужно отметить, что восклицательный знак в драме встречается чаще, чем в прозе.

Кроме восклицательного и вопросительного знака, авторы нередко используют тире, для того чтобы отметить эмоциональные паузы:

a) – *Shut up! Who let them in?! It's unfortunate you wandered in? but that's life – full of ironies – some of them pleasant? Some rather ugly – I've never thought life was a gift – it's a burden – a sentence – cruel and unusual punishment – everybody say your prayers. (Keyes «Last chance saloon» p. 221).*

b) – *Is friendship enough for it in your mind?....*

– 'Yes, it is. In marriage one has got to have—well—friendships with other people. This suspicious attitude is all wrong. I—I can't speak to a pretty woman without your jumping to the conclusion that I'm in love with her—'. (Agatha Christie «Evil under the sun»p. 189).

c) – *Is he guilty in this crime?*

– 'No—no—of course not.' And then in a deep agonized whisper. 'Who? Who? Who could have done that to Arlena. She can't have—have been murdered. It can't be true!'. (Agatha Christie «Evil under the sun» p. 197).

d) – *You know, Rosamund—I can't usually talk about things—I'm not good at talking—but I'd like to get this clear. I didn't care for Arlena—only just a little at first—and living with her day after day was a pretty nerve-racking business.. She was such a damned fool—crazy about men—she just couldn't help it—and they always let her down and treated her rottenly. She was—she was a pathetic sort of creature really. (Agatha Christie «Evil under the sun» p.212).*

e) – *I'm shaking like a leaf! I'm trembling? I feel faint! Howard wanted to kill us – both – first me and then himself – his father's pistol – a souvenir – but – but – it jammed... (N.Hornby «Howtobegood» p. 15)*

Эмоциональные паузы, как правило, отражают нерешительность, смущение, нервозность, недоумение, неловкость, возмущение.

ние, раздражение, гнев персонажа. И.М. Самойлова отмечает, что эмоции, обуславливающие эмоциональные паузы, как правило, относятся к группе состояний неудовлетворенности, то есть к эмоциям отрицательным [200, 140 с.].

Помимо тире, эмоциональные паузы могут быть отмечены многоточиями, передавая стилистическую палитру эмоций такие как, нерешительность, неуверенность, смущение, нервозность персонажа:

а) – *Idon'twantyouleavemealone, Carol. ... I'm a person who can't be alone, Carol. ... I'm scared - ... I think life is a black hole. ... It's unbearable! I don't want to live!...It's all so squalid and meaningless!...I'm frightened...I want to die.*

– *I'm not going to leave you, darling...* (Keyes «Last chance saloon», p. 39).

б) – *Lola – yes...I don't know what happened...we were disconnected... oh no...I was about to say...I called because I miss you and I'll pick you up at work and we can walk home together ...I love you ...I love you...*

– *Are you well...* (Ravenhill «Shopping» p. 59).

Паузы и соответственно многоточия отражают эмоциональное состояние ДЛ персонажей. В данных примерах персонажи используют фрагментарные неполные предложения и после каждой короткой реплики делают паузу, что выражено многочисленными многоточиями. В первом примере персонаж намерено прерывает свою речь, так как под будучи в эмоциональном состоянии или из соображений тактичности, предполагая, что может выдать какой-то секрет использует неполные, прерывистые предложения, предпочитает, чтобы собеседник догадался сам. Во втором примере многоточия указывают на затянутые паузы перед каким-нибудь важным словом или случаем для того, чтобы привлечь внимание, акцентировать значение. При этом они сочетаются с заполнителями типа *yes, oh, no*. Таким образом, можно сделать вывод, что персонажи сильно взволнованы, смущены и напуганы.

Как отмечалось ранее, речь персонажей представляет собой стилизацию особенностей живой разговорной речи. В письменной форме эти особенности прежде всего передаются знаками препинания, и в первую очередь, таким простым знаком препинания, как точка.

Одним из наиболее интересных приемов, как мы говорили выше, является парцелляция, которая характеризуется разрывом целого предложения или слов неожиданными точками для эмоционального усиления мысли:

a) – *Don't be upset, you exaggerating facts, everything is OK.*

– *I'm bald. Look at it. It's like a horror film. I'm grisly looking. I'm Griz. Lee. Look. Ing. I'm. Griz. Lee. Ing. I'm. Griz. Lee. Look. Ing. I'm. Griz. Lee. Look. Ing.(Keyes «Last chance saloon»).*

b) *I want to thank you. For being such a good friend. For really being there for me.*

It's not great work (Hornby, «How to be good » p. 142)

Неожиданные точки показывают, что слова произносятся четко, отрывисто и что после каждого слова делается намеренная пауза. Благодаря разрыву целого предложения или даже слова неожиданными точками, а также использованию заглавных букв автор передает эмоциональное напряжение персонажей. Они расстроены, рассержены или взволнованы. Во всех перечисленных выше случаях информация эмоционального характера является имплицитной.

Рассмотрим примеры варьирования шрифта — курсива и прописных букв — в тексте романа С. Моэма “The Painted Veil”, отражающие индивидуально авторскую картину мира. Прежде всего, нам представляет большой интерес эпиграф данного романа, который выделен курсивом и заглавными буквами в лексеме LIFE.

“...the Painted Veil which those who live call LIFE.”

ЭтистрокизаимствованыизсонетаП. Б. Шелли, которыйначинаетсяслов: «Lift not the *painted veil* which those who live / Call Life». На передний план в данном контексте выдвигаются именно индивидуально-авторские графические средства, обусловленные особенностями написания шрифта — курсива и заглавных букв. Использование курсива и заглавных букв в данном примере способствует не только логическому, но и эмоциональному усилению выделенных слов, что свидетельствует о стремлении автора акцентировать внимание на наиболее концептуально-значимых элементах текста. Графическое выделение слова LIFE и Painted Veil придает ему дополнительную смысловую информацию, в результате чего наращивается общий информативный потенциал всего слово-

сочетания *paintedveil*, что чрезвычайно важно для отражения компонентов концептуального содержания произведения. Специфика графического выделения слова в данном случае обусловлена тем, что сочетание слов *paintedveil* изначально является концептуально значимым элементом в контексте, так как оно представлено в сильной позиции — в составе заглавия произведения. В связи с этим графическое выделение слова *LIFE* в определенной степени служит одним из стилистических маркеров выражения когнитивно-концептуальной сущности словосочетания *PAINTEDVEIL*. Использование аллюзивного заголовка эпитафия активизирует структуры знаний, в данном случае литературного характера, которые, проникая в концептуальное пространство текста, способствуют их концептуальной интеграции и созданию концептуального бленда.

Следующие примеры заглавных букв показывают также концептуальную значимость фрагментов текста.

Because he had dressed a DOLL in gorgeous robes and set her in a sanctuary to worship her, and then discovered that the DOLL was filled with sawdust he could neither forgive himself nor her, it was deceitful, fraudulent and sham.

Данное графическое средство представлено заглавными буквами, используется в авторской речи, они направлены на характеристику персонажа и выражения авторской модальности. Выделенное слово *Doll* служит своеобразным текстовым сигналом, его особой значимости и в совокупности с другими стилистическими средствами (градация, эпитет, сравнение, эмфатические конструкции) передает негативную авторскую оценку главного персонажа (*sham, deceitful, fraudulent*).

В следующем отрывке наблюдается использование курсива, что также является концептуально значимым. Выделенная курсивом фраза в тексте произведения приобретает глубокий концептуальный смысл, который может быть проинтерпретирован как угрызение совести человека, который не сумел простить и забыть боль измены близкого человека.

But he spoke quite clearly. *“The dog it was that died.”* She stayed as still as though she were turned to stone. She could not understand and gazed at him in terrified perplexity. It was meaningless. Delirium. He had not understood a word she said. It was impossible to be so

still and yet to live. She stared. His eyes were open. She could not tell if he breathed. She began to grow frightened. «Walter,» she whispered. «Walter.»

Автор курсивом выделяет предложение *The dog it was that died* тем самым фокусирует внимание адресата на концептуальную информацию, транслируемую в данном речевом отрезке, т.е. кульминацией романа становится смерть Уолтера, который, желая наказать свою жену, так безжалостно растоптавшую его любовь, лишает ее прощения и умирает, унося с собой в могилу боль и разочарование. Выделенная курсивом фраза «*The dog it was that died*», является аллюзией на известную элегию О. Голдсмита, в которой бешеная собака кусает человека, из-за чего ему пророчат неминуемую смерть, но в итоге умирает сама собака, а человек остается жив и несет в себе глубокий концептуальный смысл: любая месть независимо от степени ее справедливости является злом.

Значимое место в графических стилистических средствах принадлежит пунктуации, а) в передаче эмоционального состояния (эмоциональные паузы, ирония и др.); б) в передаче авторской модальности и интенциональности; в) имплицитность; Д) в ответная эмоциональная реакция, ожидаемая от читателя.

«*Hang it all, I'm not a stick or stone... After all, we are only human*»...

«I don't feel human. I feel like an animal. A pig or rabbit or a dog. Oh, I don't blame you, I was just as bad. I yielded to you because I wanted you..... But it wasn't real me. I'm not that hateful, beastly, lustful woman. I disown her. It wasn't me that lay on the bed panting for you when my husband was hardly cold in his grave and your wife had been so kind to me, so indescribably kind..... It was only the animal in me, dark and fearful like an evil spirit, and I disown, and hate, and despise it.... And ever since, when I've thought of it, my gorge rises and I feel that I must vomit» (p. 234).

Использование в данном монологе эмоциональных пауз, оформленных многоточием, направлено на выражение внутреннего психологического состояния персонажа в момент раскаяния, осознание бесцельности жизни и внутренней душевной опустошенности. Пунктуация играет чрезвычайно важную роль в ряде графических средств. Пунктуация также отражает ритмическую и мелодиче-

скую структуру речи Особого внимания заслуживают восклицательный и вопросительный знаки. Сама насыщенность ими текста свидетельствует о его эмоциональности, как это видно из следующего отрывка, взятого из диалогической речи:

«*Let me **frank** just this once, Father. I've been **foolish and wicked and hateful**. I've been **terribly punished, am I?** I'm determined to save my daughter from all that. I want her to **be fearless and frank!** I want her to be a person, **independent** of others she is possessed of herself, and I want her to take life like **a free man** a better job of it than I have!».*

«*Why, my love, you talk as though you were fifty, you mustn't be **down-hearted!***». (p. 248)

Восклицательные знаки помогают в данном примере усилить смысловые и экспрессивные оттенки значений. В данном примере используются семантические группировки слов, связанные с описанием внутреннего, психологического состояния человека (*confusion, madness, shock, uneasiness, eagerness, indifferent, immobility, hope, courage, grateful, injustice, fearless, frank, weak, independent, frivolous*). С точки зрения содержания здесь преобладают слова, обозначающие и выражающие чувства одиночества, ужаса, страха, тревоги (*worthless, terrible, self-sacrificing, unfaithful, insignificant, disproportionate, absurd, silly, frivolous, wicked, hateful, lonely, miserable, unkind*). В анализируемом примере эмоциональное воздействие достигает наивысшей точки, во-первых, за счет использования отрицательных аффиксов, обладающих большим стилистическим потенциалом [21, 74 с.], во-вторых, высокой частотности их употребления. В большинстве своем здесь представлены прилагательные и наречия, относящиеся к эмоциональной и оценочной лексике, роль которых в представлении концептуальной картины мира трудно переоценить. Очень важно также подчеркнуть, что восклицательные и вопросительные предложения эмоционально-оценочного характера воспринимаются не по отдельности, а в составе более крупных образований (лексико-семантических групп и лексико-семантических полей), что способствует категоризации передаваемых ими эмоций.

Одной из важнейших функций графических средств является функция акцентуации, которая характеризует все графические средства. Наибольший интерес представляют случаи совмещения

различных видов графических средств в одном высказывании. В этом плане показательным является текстуальная презентация лексемы «Love» в произведении Стерна «Tristram». Подчеркивая многообразный и противоречивый характер концепта, выраженного лексемой Love автор оригинальным образом представляет его концептуальную структуру, перечисляя набор концептуальных признаков в алфавитном порядке. Автор использует набор графических средств с целью создания эффекта акцентирования и выдвижения: курсив, алфавитное расположение лексем, выражающих концептуальные признаки, прописные буквы, выделенные пробелами внутри слова. Кроме того, обращает на себя внимания графическое оформление всего высказывания, представляющего перечисление концептуальных признаков графически выделенных с помощью слов составляющих отдельную строку.

–Which shows, let your reverences and worships say what you will of it (for as for thinking – all who do think – think pretty much alike both upon it and other matters) – Love is certainly, at least alphabetically speaking, one of the most

A gitating

B ewitching

C onfounded

D evilish affairs of life – the most

E xtravagant

F utilitous

G allygaskinish

H andy-dandyish

I racundulous (there is no K to it) and

L yrical of all human passions: at the same tome the most

M isgiving

N innyhammering

O bstipating

P ragmatical

S tridulous

R idiculous – though by the bye the R should have gone first –

But in short ‘tis of such nature, as my father once told my uncle Toby upon the close of a long dissertation upon the subject – «You can scarce», said he, «combine two ideas together upon it, brother Toby,

without an hypallage»...

(Sterne «Tristram», p. 434).

Когнитивно-стилистический потенциал графического выделенного слова-концепта Love заключается в том, что атрибутивные компоненты, выражающие концептуальные признаки, графически представлены таким образом, что способствуют их выдвиганию, акцентированию внимания читателя, а следовательно, выделению авторской точки зрения. Отступ прописной буквы от остальных букв подчеркивает алфавитное представление атрибутивных компонентов, что в свою очередь свидетельствует о сложном всестороннем представлении концептуальной структуры рассматриваемого концепта. Следует отметить также, что графически выделенные лексемы представляют собой стилистически нагруженные единицы (эпитеты, метафоры, оксюморон), выражающие как положительные, так и отрицательные признаки обозначенного концепта.

Таким образом, графическое выделение занимает важное место в общей системе индивидуально-авторских ресурсов выдвигания в диалоге. В целом индивидуально-авторская манера графического оформления языковых единиц является одним из ключевых, наиболее лаконичных и эффективных способов трансляции стилистического потенциала ХД. Наиболее частотными среди них являются следующие: курсив, заглавные буквы, пунктуация, тире и многоточия. Нужно также отметить, что частотность употребления указанных средств зависит не столько от характера эмоций, сколько от степени их накала. Чем сильнее эмоции персонажа, тем чаще автор использует графические средства.

Выводы по четвертой главе

Рассматривая проблему дискурсивной личности персонажа, необходимо подчеркнуть, что характеристика персонажа создает предпосылки для выражения авторской модальности, тем самым объединяя дискурсивную личность автора и персонажа. Другими словами, ДЛ персонажа выступает в осложнённом виде, в сочетании ДЛ персонажа и автора. Вербальными маркерами ДЛ автора и персонажа являются а) художественный диалог; б) графические

средства; в) несобственно-прямая речь.

Наиболее значимым в плане репрезентации ДЛ персонажа является художественный диалог, который, с одной стороны, направлен на выражение ДЛ персонажа, с другой – ДЛ автора. Существуют различные подходы и точки зрения к классификации художественного диалога, в основу которой положены критерии а) протяжённость художественного диалогического текста (краткие и развернутые); б) семантическое и тематическое содержание (бытовые диалоги, диалоги философского, религиозного, социального характера, диалоги, вскрывающие ролевые отношения, диалог-обмен мнениями и т.д.); в) характер межличностного воздействия (диалог-спор, диалог-ссора, диалог-убеждение, диалог-дискуссия, диалог эмоционального воздействия и т.д.).

В нашем исследовании вводится новый критерий, положенный в основу классификации художественного диалога. Это критерий, в основу которого положен **характер отражения в диалоге дискурсивной личности персонажа и автора**. Данный критерий основан на принятом в работе положении о многослойной структуре ДЛ, в соответствии с которой дифференцируются:

- √ Стилистически маркированные диалоги;
- √ Прагматически маркированные диалоги;
- √ Когнитивно-значимые диалоги;
- √ Культурно-обусловленные диалоги;
- √ Психологически детерминированные диалоги.

Семантико-стилистический уровень ДЛ представлен большим разнообразием семантико-стилистических средств языка, характеризующихся функциональной направленностью на а) характеристику персонажа, его внутреннее, эмоционально-психологическое состояние; б) на выражение авторской модальности и положительную или отрицательную оценку характера и действий персонажа.

Анализ коммуникативно-прагматического уровня ДЛ персонажа способствует выявлению социального и профессионального статуса, ролевых и личностных отношений между коммуникантами, гендерной, возрастной, локальной, национально-расовой характеристики, а также индивидуально-личностных черт характера ДЛ персонажа.

Лингвокогнитивные параметры предполагают рассмотрение

процессов концептуализации языковых единиц в плане их соотношения с ментальными структурами, отражающими внутренний духовный мир ДЛ персонажа. Когнитивный аспект ДЛ в художественном диалоге предполагает изучение тезауруса личности, отражающего ее индивидуальную картину мира, структуры знаний, концепты, которые репрезентируются единицами различной природы и сложности в процессе познания.

Рассмотрение художественного диалога в плане национальной маркированности позволяет определить этнический образ ДЛ персонажа с точки зрения ее национальной принадлежности, своеобразия национального характера, стереотипа поведения, особенностей мышления и восприятия, что позволяет глубже интерпретировать авторский замысел и выявить необходимый объем знаний о национально-детерминированных коннотациях, оценках, ассоциациях и т.д. Таким образом, в процессе анализа диалога необходимо учитывать особенности национального характера коммуникантов, специфику их эмоционального склада, национально-специфические особенности мышления.

В плане лингвopsихологического подхода, в частности к ДЛ персонажа, предполагается выявление психологических, индивидуально-личностных особенностей ДЛ персонажа, репрезентирующих определенный психологический тип ДЛ. Исходя из классификации психологических типов, разработанной К. Юнгом, анализ художественного диалога направлен на выявление лексических, стилистических, синтаксических особенностей речи персонажа, репрезентирующих экстравертный и интровертный типы и их разновидности: мыслительный, эмоциональный, ощущающий, интуитивный.

Анализ графических средств в ХД выявил их большее разнообразие: выделение слов и предложений курсивом, написание слов и предложений заглавными буквами, выделение слов жирным шрифтом; пробелы (между словами, главами, абзацами), использование разных форм геометрических фигур, а также средств пунктуации – восклицательного знака, вопросительного знака, многоточия, тире, кавычек, скобок, дефисации, отсутствия точек и др. Отличительной особенностью этих средств выражения ДЛ является тот факт, что они используются и в авторской речи, и в

речи персонажа. Как показал анализ, особенностью графических средств в речи автора и персонажа является их полифункциональность. Основной функцией графических средств является акцентуация, т.е. выделенность тех или иных отрезков текста. В свою очередь акцентуация направлена на привлечение внимания, эмоциональное воздействие, создание подтекста и выражение концептуально значимой информации.

Другим вербализатором ДЛ персонажа и автора является несобственно прямая речь, которая, являясь сложным языковым явлением, основанным на взаимодействии речи автора и персонажа, способствует раскрытию концептуальной информации, заложенной в основу произведения. Сущностными характеристиками НПР является её а) двуплановость; б) национально-культурная специфика; в) стилистическая маркированность; д) стилистическая гетерогенность. Двупланность НПР проявляется в том, что в ней представлены как ДЛ автора, так и ДЛ персонажа, при этом следует отметить, что в зависимости от прагматической установки на первый план может выдвигаться ДЛ автора или персонажа.

В качестве следующей характеристики НПР выступает его национально-культурная специфика, которая, не являясь обязательным свойством НПР, тем не менее в силу своей частотности представляет одну из важнейших особенностей. Национально-культурная направленность НПР позволяет выявить отношение автора и персонажа к культурным ценностям, установкам и выявить особенности их мировидения. Другой характеристикой НПР является стилистическая маркированность, представленная в конвергенции стилистических приёмов, направленных на выражение таких стилистических категорий как аксиологичность, эмотивность, образность, и экспрессивность. Особенностью стилистической маркированности НПР является также её стилистическая гетерогенность, проявляемая в использовании в составе НПР лексики, синтаксических структур, относящихся к различным стилистическим пластам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Антропоцентрическая парадигма, предполагающая изучение человеческого фактора в языке, является макропарадигмой, объединяющей такие направления лингвистики, как когнитивная лингвистика, лингвопрагматика, лингвокультурология, лингвоконцептология, психолингвистика, социолингвистика и т.д. Антропоцентрический подход к изучению языка базируется на принципах междисциплинарности и интегральности, что предполагает всестороннее изучение языковых явлений во взаимосвязи и взаимодействии их семантических, стилистических, прагматических, когнитивных характеристик. Изучение художественного текста с позиции антропоцентризма обусловлено онтологической сущностью художественного текста, являющегося одной из художественных форм познания человеком окружающей действительности.

2. Антропоцентрический подход к художественному тексту потребовал использование термина художественный дискурс и дискурсивная личность. ХД – это сложное коммуникативно-когнитивное явление, предполагающее рассмотрение текста в коммуникации, в динамике, в социокультурном контексте, во взаимодействии лингвистических и экстралингвистических факторов, языковой и внеязыковой информации (знания о мире, событиях, мнения, ценностные установки), играющих важную роль для понимания, восприятия и интерпретации художественного дискурса.

3. ДЛ понимается нами как совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им дискурса. Структура ДЛ автора и персонажа различаются: а) по степени семантико-стилистической языковой сложности ДЛ автора и персонажа; б) по характеру языковой репрезентации коммуникативно-прагматических факторов для характеристики ДЛ автора и персонажа; в) по глубине отражения интеллектуальной сферы ДЛ автора и персонажа; г) по степени выражения общечеловеческих и национально-специфических культурных ценностей ДЛ автора и персонажа; д) по выявлению психологических, индивидуально-личностных особенностей ДЛ автора и персонажа, репрезентирующих определенный психологический тип ДЛ.

4. Антропоцентризм художественного дискурса прежде всего

отображается в дискурсивной личности автора и персонажа. ДЛ автора, проявляемая в авторской модальности и интенциональности, определяется всей системой языковых средств, используемых в ХД, что отражается в отборе лексических средств, в семантической, прагматической и композиционной структуре дискурса. Вместе с тем некоторые фрагменты дискурса выражают ДЛ автора и персонажа с наибольшей степенью очевидности, что позволяет рассматривать их в качестве вербальных маркеров антропоцентризма. Как показал анализ языкового материала, вербальная экспликация ДЛ автора проявляется в таких фрагментах и единицах текста, как а) авторские размышления; б) заглавия и эпиграфы; в) лингвоконцепты; д) описательные контексты; е) сентенции. ДЛ персонажа представляет собой усложненную структуру и включает характеристики, присущие ДЛ персонажа и автора. Вербальными маркерами ДЛ персонажа являются а) художественный диалог; б) несобственно-прямая речь; в) графические средства, характеризующиеся выражением авторской модальности и направленные на характеристику образа персонажа в коммуникативно-прагматическом, когнитивном, культурном и психологическом аспектах.

5.В целях раскрытия дискурсивной личности автора разработана многоступенчатая процедура анализа, включающая:

- идентификацию с помощью метода параметризации наиболее значимых языковых единиц и фрагментов текста, вербализующих дискурсивную личность автора;

- фрейм-анализ авторских размышлений, их дистинктивных признаков, с позиции авторской модальности и интенциональности;

- обоснование значимости сентенции как языкового маркера ДЛ автора с помощью интертекстуального, стилистического анализа и метода ассоциативного поля;

- выявление концептуальной значимости заглавия и эпиграфа как комплекса имплицитов, отражающих индивидуально-авторскую картину мира;

- концептуальный анализ описательных контекстов и их роли в репрезентации дискурсивной личности автора;

- когнитивный анализ лингвокультурных концептов с позиции антропоцентризма художественного дискурса.

В плане дискурсивной личности персонажа процедура анализа включает следующие этапы:

- на основе метода параметризации, коммуникативно-прагматического и стилистического анализа рассмотрение художественного диалога и определение дискурсивной личности персонажа, проявляемой во взаимодействии семантико-стилистических, коммуникативно-прагматических, когнитивных, культурологических и психологических характеристик;

- концептуальный анализ несобственно-прямой речи, направленный на репрезентацию дискурсивной личности персонажа и автора;

- выявление дискурсивно-прагматических характеристик графических средств как выражение дискурсивной личности автора и персонажа;

6. Авторские размышления – это текст малой формы, сложный коммуникативно-когнитивный процесс, вербализатор ДЛ автора, служащий выражению авторской модальности, направленный на репрезентацию индивидуально-авторской картины мира, характеризуется следующими признаками: а) автосемантичностью, проявляемой в структурной и семантической законченности, относительной смысловой самостоятельности и функциональной значимости; б) адресностью, рассматриваемой в качестве непосредственной обращенности автора к читателю и способности адресата к сотворчеству; в) стилистической маркированностью, проявляемой конвергенцией стилистических средств; г) фреймовой структурой, рассматриваемой как рамочной вербально-ментальной конструкции, объединяющей ряд концептов, конструирующих авторскую концептосферу; д) как один из способов выдвижения, маркирующего концептуально значимую информацию; е) помещением в сильную позицию дискурса; ё) нарушением нарративного повествования; ж) концептуально-значимой информацией, заключающейся в выражении авторской позиции в отношении культурно-значимых ценностей человеческой жизни.

7. Сентенция – это авторские изречения, характеризующиеся краткостью, семантической емкостью, рефреймингом и реинтерпретируемостью. Сентенция также рассматривается нами как текст малой формы, компонент индивидуально-авторской концеп-

туальной картины мира, как культурная модель, транслирующая наиболее значимую концептуальную информацию. Анализ авторских предложений, их дистриктивных признаков, с позиции авторской модальности и интенциональности выявил следующие характеристики: а) краткость (текст малой формы) и семантическая емкость, характеризующаяся информативной насыщенностью, проявляемой набором эксплицитных или имплицитных концептуальных признаков; б) стилистическая маркированность, проявляемая в конвергенции стилистических приемов; в) концептуальная и культурологическая значимость, обусловленная способностью предложения передавать структуры знаний о мире, акцентирующие культурные ценности; в) интертекстуальность, характеризуемая двойной референтной соотнесенностью, обусловленной межтекстовым взаимодействием; г) рефрейминг и реинтерпретируемость, проявляемая в вариативной интерпретации (воспроизводимости) предложений, используемых в различных фреймовых структурах; д) бинарность, характеризуемая оппозицией и контрастом, выдвигая в положение выдвижения противоположные по денотативной и коннотативной соотнесённости понятия.

8. Большая роль в репрезентации концептуальной картины мира автора принадлежит заглавию, которое, вступая в сложное смысловое взаимодействие с целым текстом, становится важнейшим элементом его смысловой и эстетической организации и представляет собой некую комплексную когнитивную структуру и культурную модель. Сущностными признаками заглавия являются: имплицитность; стилистическая маркированность; символичность; концептуальная значимость.

По характеру имплицитности различается два типа заглавия, характеризующихся а) глубинной имплицитностью, декодирование которой требует анализа всего текста и б) темной имплицитностью, для декодирования которой недостаточно знания только текста, а необходимо привлечение дополнительных фоновых знаний исторического, культурного и социокультурного характера. Стилистическая маркированность заглавия представлена широким спектром СП, которые рассматриваются нами как концептуальные структуры, вбирающие в себя представленную в тексте концептуальную информацию, и как культурная модель, транслирующая наиболее

значимые для интерпретации текста концептуальные смыслы и культурные ценности. Одной из сущностных характеристик заглавия является его символичность, рассматриваемая нами как когнитивно-значимый художественный образ, представляющий собой совокупность определенных структур знаний. Наиболее значимыми в плане авторской модальности представляются такие особенности символики заглавия, как образность и амбивалентность. Концептуальная сущность заглавия заключается в том, что оно, являясь высшей концептуальной единицей, служит выражению сверхконцепта всего произведения, смыслового фокуса, соединяющего в себе множество различных концептуальных смыслов.

9. Близким заглавию по концептуальной значимости является эпиграф, который во многих отношениях характеризуется сходными характеристиками (имплицитность, стилистическая маркированность, концептуальная значимость). Отличительной особенностью эпиграфа является его интертекстуальность, соотнесенность с другим прецедентным текстом, что обеспечивает его смысловую емкость, большую плотность передаваемой культурной информации. Следствием интертекстуальности являются такие свойства эпиграфа, как рефрейминг (альтернативный фрейм) и реинтерпретация (вторичная интерпретация), что также повышает семантическую емкость эпиграфа за счет включения в него дополнительных концептуальных смыслов.

10. Описательные контексты, включающие художественный портрет и природоописательные контексты, являются одним из языковых средств, репрезентирующих ДЛ автора, что проявляется в его субъективной модальности и интенциональности. Они характеризуются следующими признаками: описательные контексты представляют собой двухуровневую структуру, включающую лингвистический (эксплицитный) и концептуальный (глубинный) уровни. Корреляция лингвистического и концептуального уровня способствует генерированию новых концептуальных смыслов. Отличительную особенность контекстов описания составляет явление антропоморфизации, т.е. приписывание одушевленных и человеческих признаков природным явлениям и животным. Художественный дискурс характеризуется широким использованием процессов антропоморфизации, что позволяет рассматривать их в

качестве релевантных средств проявления принципа антропоцентризма в ХД. Характерной особенностью описательных фрагментов является их стилистическая маркированность, определяющая их выразительность, эмотивность, образность и оценочность, способствует выражению субъективной модальности автора и его лингвокреативного мышления.

11. Одной из наиболее значимых форм репрезентации ДЛ автора является лингвоконцепт и особенности его функционирования в художественном дискурсе. В ХД лингвоконцепт рассматривается как когнитивно пропозициональная структура, компонентами которой являются субъект, объект, предикат и атрибут. Основными свойствами когнитивно-пропозициональной структуры концепта является его антропоцентричность, динамичность и открытость. Антропоцентричность концептов проявляется в их отнесенности к ДЛ автора и персонажа. Динамичность концептов определяется системой предикатов, которые по мере развития сюжетной линии повествования подвергаются различным изменениям и преобразованиям. Открытость концептов проявляется в возможности расширения и обогащения их концептуального пространства за счет включения новых концептуальных смыслов.

11. Художественный диалог как вербализатор дискурсивной личности персонажа является фрагментом художественного дискурса и представляет собой реализацию семантико-стилистических характеристик, свидетельствующих о языке как проявлении лингвокреативности; коммуникативно-прагматических особенностей, направленных на характеристику персонажа с точки зрения его ролевых и личностных отношений между коммуникантами, социальных, профессиональных гендерных, возрастных, национально-расовых характеристик; лингвокогнитивных характеристик, предполагающих рассмотрение процессов концептуализации языковых единиц в плане их соотношения с ментальными структурами, отражающими внутренний духовный мир ДЛ персонажа; лингвокультурологических характеристик, определяющих этнический образ ДЛ персонажа, своеобразие национального характера, стереотипа поведения, особенностей национального мышления и лингвопсихологических характеристик.

12. Художественный дискурс характеризуется большим разно-

образом графических средств, используемых в авторской речи и речи персонажа (выделение слов и предложений курсивом, написание слов и предложений заглавными буквами, выделение слов жирным шрифтом; пробелы (между словами, главами, абзацами), использование разных форм геометрических фигур, а также средств пунктуации – восклицательного знака, вопросительного знака, многоточия, тире, кавычек, скобок, дефисации, отсутствия точек и др). Основной функцией графических средств является акцентирование, направленное на привлечение внимания, функции эмоционального воздействия, создания подтекста и выражение концептуально-значимой информации.

14. Несобственно-прямая речь, являясь сложным языковым явлением, основанным на взаимодействии речи автора и персонажа, способствует, с одной стороны, раскрытию концептуальной информации, с другой стороны, выражению авторской модальности и интенциональности. Сущностной характеристикой НПР является её двуплановость, которая может быть представлена неравнозначно, т.е. в зависимости от прагматической установки на первый план может выходить ДЛ автора или персонажа. Другой характеристикой НПР является стилистическая маркированность и стилистическая гетерогенность, проявляемая во взаимодействии различных стилевых регистров, создающих контрастирование литературных и разговорных пластов.

15. В качестве перспектив дальнейшего изучения комплексной проблемы антропоцентризма и ДЛ можно отметить следующие:

- изучение вербальных маркеров ДЛ в сопоставительном плане на материале односистемных и разносистемных языков;
- этнопсихолингвистическое описание ДЛ;
- лингводидактические принципы анализа ДЛ в процессе интерпретации художественного, политического, медийного дискурса;
- вербальная экспликация антропоцентризма в различных типах дискурса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

Нормативно-правовые документы

1. Мирзиёев Ш.М. Эркин ва фаровон, демократик Ўзбекистон давлатини биргаликда барпо этамиз. Ўзбекистон Республикаси Президенти лавозимига киришиш тантанали маросимида бағишланган Олий Мажлис палаталарининг қўшма мажлисидаги нутқ. –Т.: Ўзбекистон, 2016. –56 б.
2. Мирзиёев Ш.М. Буюк келажакимизни мард ва олижаноб халқимиз билан бирга қурамиз. –Т.: Ўзбекистон, 2017. – 484 б.

Научная литература

1. Абдуазизов А.А. О составных частях когнитивной лингвистики // Хорижий филология. – Самарканд, 2007. – №3. – С.5–6.
2. Азнаурова Э.С. Прагматика художественного слова. – Ташкент.: Фан, 1988. - 121 с.
3. Акбарова С.А. Лингвостилистические средства и когнитивно-прагматическая значимость художественного портрета (на материале английских художественных текстов.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Т.:2005.– 27 с.
4. Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова: синергетика языка, сознания и культуры. – М.: Academia, 2002. – 391 с.
5. Алефиренко Н.Ф. Этнокультурные константы языкового сознания // Этнокультурные константы в русской языковой картине мира: генезис 44 Вопросы когнитивной лингвистики и функционирование: Мат-лы Междунар. науч. конф. – Белгород, 2005а.
6. Алифиренко Н.Ф. Теория языка. Вводный курс : учеб. пособие для студ. филол. спец. высш. учеб. заведений. — 5-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2012. — 384 с.
7. Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка: Учебное пособие / Н.Ф. Алефиренко. - Москва : Флинта: Наука, 2010. - 288 с. ISBN 978-5-9765-0813-2. - Текст : электронный. —URL: <https://znanium.com/catalog/product/203063>
8. Аммер А.В. Вербализация фрагмента концептосферы «морально-этические ценности» в афоризмах и пословицах: на материале английского и русского языков Текст.: Дис. ... канд. фил. наук. Воронеж. —2005. —186 с.
9. Андреева Е. В. Речь героя и позиция автора в поздних рассказах А. П. Чехова Текст. /Е. В. Андреева: Автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.02.01.-СПб, 2004.-23 с.
10. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Синонимические средства

языка. Избранные труды: в 2-х т. – М.: Восточная литература, РАН, 1995. – 472 с.

11. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания. Избранные труды: в 2-х т. Т. 2. –М.: Языки русской культуры, 1995. – С. 348–389.

12. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 5-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.

13. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. Стилистика декодирования. – Л.: Просвещение, 1981.–298 с.

14. Арутюнова Н.Д. Диалогическая модальность и явление цитации// Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. – М., 1992. С. 52–56.

15. Арутюнова Н.Д. Дискурс // БЭС. Языкознание. 2-е (репринтное) изд. «ЛЭС» / Главн. ред. В.Н. Ярцева. М.: Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», 2000. – С. 136–137.

16. Арутюнова Н.Д. Истина: фон и коннотации // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – С. 21–30.

17. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Яз. рус. культуры, 1999. – 895 с.

18. Арутюнова. Н.Д. Логический анализ языка: Образ человека в культуре и языке / Отв. ред.– М.: Наука, 1999. – 225 с.

19. Аргюшков И.В. Внутренняя речь и ее изображение в художественной литературе (На материале романов Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого) : Дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2004. – 511 с.

20. Ашурова Д.У. Прагматика художественного дискурса // Лингвистика ва ахборот технологиялари. Вазирлик микёсида ўтказилган конференция материаллари. – Тошкент, 2011. – С. 7–9.

21. Ашурова Д.У. Производное слово в свете коммуникативной теории языка. – Ташкент.: Фан, 1991. – 100 с.

22. Ашурова Д.У. Новые тенденции в развитии стилистики//тил ва нутк систем-сатх талкинида: сборник научных-теоретических конф. Самарканд, СамГИИЯ.2005. – С.7-9.

23. Ашурова Д.У. Развитие когнитивной лингвистики в Узбекистане// Хорижий филология: тил, адабиёт, таълим. – С., 2016 -№3,54-58 с.

24. Бабенко, Л.Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. – Свердловск, 1989. – 184 с.

25. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста: учебник для вузов по спец. «Филология» / Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2000. – 534 с.

26. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа. М.: Акад. проект; Екатеринбург: Деловая

кн., 2004. – 445 с.

27. Бабенко Л. Г. Коммуникативное пространство художественного текста в свете теории речевых жанров // Новые подходы к изучению семантики: Материалы межвуз. науч. конф., 6 марта 2012 г., Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. – С. 3–18.

28. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж: Изд-во Воронеж, гос. ун-та, 1996, – 330 с.

29. Багаутдинова Г.А. Человек во фразеологии: антропоцентрический и аксиологический аспекты. Автореф. дис. ... док. филол. наук. – Казань, 2007. – 46 с;

30. Бакиева Г.Х. Лингвистические основы анализа художественного текста: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Ташкент, 1993. – 46 с.

31. Галиева М.Р. Теолингвистика: истоки, направление, перспективы. (монография) –Т: VneshInvestProm, 2018. –258 с;

32. Балаян А.Р. Основные коммуникативные характеристики диалога.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: 1971. – 22с.

33. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1972. – 318 с.

34. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 423 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.lib.ru

35. Баранов А. Г. Дискурсивный портрет лидера (когнитивно-прагматический подход)// Политический дискурс в России 2: Материалы раб. совещ. (Москва, 29 марта 1998 года). – М.: Диалог-МГУ, 1998. – С. 9-11.

36. Беляева П. А. Лингвистический анализ диалогической речи в художественном тексте: дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2005.– 172 с.

37. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Наука, 1985. – 321 с.

38. Бенвенист Э. О субъективности в языке. – М.: УРСС, 2002. – С. 292–301.

39. Березин Ф.М. История лингвистических учений. – М., 2000. – С. 267-298.

40. Библер В.С. Мышление как творчество: Введение в логику мысленного диалога. – М.: Политиздат, 1975. – 399 с.

41. Богин Г.И. Модель языковой личности в её отношении к разновидностям текстов. – М.: Наука, 1984. – 310 с.

42. Богуславский И. М. Культурный компонент в ЛС поле оценки человека (на материале имен прилагательных) // Проблемное обучение иностранных учащихся русскому языку и общенаучным дисциплинам. – Харьков, 1986.– С. 20-25.

43. Бодуэн де Куртене. Избранные труды по общему языкознанию. Т. 2. – М.: Наука, 1963. – 391 с.

44. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: (Курс лекций по англий-

ской филологии): Учеб. пос. для студентов вузов. – Тамбов.: ТГУ, 2002. –123 с.

45. Болотнова Н.С. Об изучении ассоциативно смысловых полей слов в ху дожественном тексте // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века. СПб., 1998[а]. С. 242—247.

46. Бородина Л.В. Антропоцентризм юмористического дискурса. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2015. – 26 с.

47. Бойко Л.Б. Особенности функционирования заглавий в текстах с различными коммуникативными заданиями: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.– Одесса, 1989. – 21 с.

48. Бороденко М.В. «Языковая» личность // Культурно-историческая психология развития. – Москва, 2001. – №3 (21). – С. 211–214.

49. Будагов Р.А. Человек и его язык. – М.: МГУ, 1976. – 428 с.

50. Бубнова, И. А. Формирование языковой личности как основная цель обучения иностранному языку в неязыковом вузе Текст. / И. А. Бубнова // Вопросы гуманитарных наук. – М., 2004. - № 1. - С. 250-251.

51. Ваганова, Е. Ю. Афоризм как тип текста в аспекте интертекстуальности: на материале немецкого языка Текст.: Дис... .канд. филол. наук.– Калининград, 2002. – 261 с.

52. Вальюсинская З.В. Вопросы изучения диалога в работах советских лингвистов // Синтаксис текста / Отв. ред. Г.А. Золотова. – М.: Наука, 1979. – С. 299–313.

53. Васильев В. Политическая лингвистика. - Вып. 3(23). - Екатеринбург, 1988, с. 138.

54. Василюк, И. П. Лингвокультурологическое исследование национальнойрусской) языковой личности: (На материале афористики) Текст.: автореф. дисканд. филол. н.: спец. 10.02.01 / Василюк И. П.; Рос. ун-т дружбы народов. М., 2004. -20, 1.с.

55. Вежбицка А. Речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1985. Вып. 16. – С.251-276.

56. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Просвещение, 1959. – 656 с.

57. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Гослитиздат, 1980. – 360 с.

58. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Просвещение, 1963. – 256 с.

59. Винокур Т.Г. Говорящий и слушающий: Варианты речевого поведения. 2-е изд., стереотипное. – М.: КомКнига, 2005. – 176 с.

60. Винокур Т.Г. Диалогическая речь. БЭС. Языкознание. 2-е (репринтное) изд. «ЛЭС» / Главн. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», 2000. – С. 135.

61. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – 447 с.
62. Вольф Е.М. Субъективная модальность и семантика пропозиции // Прагматика и проблемы интенциональности. – М.: ИНИОН, 1985. – С. 124–143.
63. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. – 2001. №1. С. 64–72.
64. Воробьев В.В. Лингвокультурология: (Теория и методы). – М.: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 1997. – 331 с.
65. Гакова В.В. Грамматика и риторика характеризующих высказываний о собеседнике (На материале канадского варианта английского языка): Дисс. ... канд. филол. наук. – М.: СПб, 2005. – 173 с.
66. Галиева М.Р. Вербализация концептосферы Word/Сўз/Слово в английской, узбекской и русской языковых картинах мира.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Т.: 2010. – 29 с.
67. Галиева М.Р. Теолингвистика: истоки, направление, перспективы. (монография) –Т.: VneshInvestProm, 2018. –258 с.
68. Галкина-Федорук Е.М. О некоторых особенностях языка ранних драматических произведений Горького // Вестник МГУ. – Сер. обществ. наук. – Москва, 1953. – Вып. I. – № 1 – С. 105–120.
69. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования – М.: Наука, 1981. –139 с.
70. Гельгардт Р.Р. Рассуждения о монологах и диалогах (К общей теории высказывания): Сб. докл. и сообщений лингвистического общества. – Калинин, 1971. – Вып. I. – С. 19–24.
71. Гинзбург Е. Преобразования словообразовательных гнезд. I. // Проблемы структурной лингвистики 1979. – М.: Наука, 1981. – С. 32 - 54.
72. 72. Голев Н.Д., Сайкова Н.В. Лингвоперсонология: проблемы и перспективы // Вопросы лингвоперсонологии: Межвузовский сборник научных трудов 4.1. Алт. гос. техн. ун-т им. И.И. Ползунова. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2007. – С. 7–11.
73. Городецкий Б.Ю. Теория речевых актов// Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов. –Вып. XVII. – М.: Прогресс, 1986. – С. 5–6.
74. Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистическая прагматика. – М.: Прогресс, 1985. – Вып. XVI. – С. 217–237.
75. Григорьев В.П. Поэтика слова. – М.: Наука, 1979.– 343 с.
76. Грицок Л.Ф. Семиотические и лингвопоэтические особенности заголовков стихотворных произведений (на материале англоязычной поэ-

- зии XIX-XX вв.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1985. – 24 с.
77. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М.: Наука, 1984. – 478 с.
78. Дедюкова М.В. Языковая личность в публицистическом дискурсе.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: 2010. – 26 с.
79. Дементьев В.В. Социопрагматический аспект теории речевых жанров / В.В. Дементьев, К.Ф. Седов. – Саратов.: Изд-во Саратов. пед. ин-т., 1998. – 107 с.
80. Демьянков В.З. Тайна диалога: (Введение) // Диалог: Теоретические проблемы и методы исследования. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – 321 с.
81. Дейк ван Т.А. Стратегия понимания связанного текста / Т.А. ван Дейк, В. Кинч // Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка. — Вып. XXIII. – М.: Прогресс, 1988. С. 153–206.
82. Дейк ван Т.А. Язык, познание, коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – 311 с.
83. Джанджакова Е.В. О поэтике заглавий // Лингвистика и поэтика. – М., 1979. – С.207-214.
84. Джусупов Н.М. Когнитивно-стилистический аспект выделения слова (на материале англ. яз.) // Преподавание языка и литературы. – Ташкент, 2010. – № 3. – С. 31–40.
85. Джусупов Н.М. Семантико-стилистические и прагматические особенности акцентуаторов // Филология масалалари. – Ташкент, 2009. – №21. С. 22 – 25.
86. Джусупов Н.М. Когнитивная стилистика: теория и практика стратегии выдвигения в художественном тексте. – Ташкент, 2019 – 464 с.
87. Дмитриевская Л.Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н.Гиппиус). – М., 2005. – 135с.
88. Долбунова Л.А. Тезаурус языковой личности переводчика в аспекте межкультурной коммуникации // Традиции и новаторство в гуманитарных исследованиях: Сб. науч. тр. посвящ. 50-летию ф-та иностр. яз. Мордов. гос. ун-та им. Н. П. Огарева / Редкол.: Ю. М. Трофимова (отв. ред.) и др. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – С. 116-118.
89. Долинин К.А. Речевые жанры как средство организации социального взаимодействия // Жанры речи: межвуз. сборник статей / под ред. В.Е. Гольдина. Вып. 2. – Саратов: Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 1999. – С. 7–13.
90. Долинин К.А. Текст и произведение (о статье М.Я. Дымарского «Мета фора текста») // Русский текст. 1994. № 2.– С. 7—17.
91. Дридзе Т.М. Язык и социальная психология. – М.: Высшая школа, 1980. – 224 с.

92. Дука А.В. Политический дискурс оппозиции в современной России // Журнал социологии и социальной антропологии, т. 1 (1998), № 1. – С. 16-19.

93. Дусабаева А.А. Лингвокогнитивная и интертекстуальная сущность аллюзии в английском языке: Дисс. ... канд. филол. наук. – Самарканд, 2009. – 140 с.

94. Елькин В.В. Диалогическая речь основная сфера реализации языковой экономии.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пятигорск, 2001. – 22 с.

95. Емельянова Т. К., Язык, культура, языковая личность // Этнопсихологические и социокультурные процессы в современном обществе. Балашов: «Аспект-Пресс», 2005. – С. 178 - 180.

96. Эйгер, Г. В. Язык и личность Текст. / Г. В. Эйгер: Учеб. пособие / Харьк. гос. ун-т им. А. М. Горького. Харьков : ХГУ, 1991. – 79, [2] с.

97. Ермоленкина Л.И. Дискурсивная личность в коммуникативном пространстве современного радио // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2017. Вып. 2 (179). – С. 37-40.

98. Жалагина Т.А. Коммуникативный фокус в диалогических событиях / Т.А. Жалагина // Языковое общение: единицы и регулятивы: сб. науч. тр. – Калинин: Изд-во КГУ, 1987. – С. 107–115.

99. Звегинцев В. А. Мысли о лингвистике. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – 228с.

100. Земская Е.А. Особенности мужской и женской речи / Е.А. Земская, М.А. Китайгородская, Н.Н. Розанова // Русский язык в его функционировании: коммуникативно-прагматический аспект. – М.: Наука, 1997. – С. 90-136.

101. Землянская Е.В. Структурно-семантические и функциональные особенности стилевой интертекстуальности в англоязычном афоризме. автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Санкт Петербург, 2004. – 18 с.

102. Земская Е.А. Русская разговорная речь: – М.: Наука, 1973. – 485 с.

103. Змиевская, Н. А. Лингвостилистические особенности дистантного повтора и его роль в организации текста (на материале англ. и амер. прозы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : – М., 1978. – 21 с.

Золотова Г. А. К вопросу о структуре текстов разного коммуникативного назначения. Языковая система и её развитие во времени и пространстве: Сборник научных статей к 80-летию профессора Клавдии Васильевны Горшковой. М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 322—328.

104. Иванцова Е.В. Феномен диалектной языковой личности. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2002. – 312 с.

105. Изенберг Х. О предмете лингвистической теории текста // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. Вып. 8. – М.: Прогресс,

1978. – С. 43–56.

106. Ильина Н.А. Диалогичность научной речи // Диалог: лингвистический и методические аспекты. – Москва, 1992. – №45. – С. 7–26.

107. Ильин С.Ю. Аксиологическая специфика топонимов в речи. Теория и практика лингвистического описания разговорной речи / Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 21. Часть 1. – Нижний Новгород: Нижегородский ГЛУ Добролюбова, 2000. – С. 56–68.

108. Исмаева Ф.Х. Общее и различное в структуре языковой личности в русском и английском вариантах профессионального спортивного языка.: Автореф. дис. ... канд. филол.наук. – Казань, 2006. – 24 с.

109. Ишкова Т.Н. Концепт языковой личности в английском языке в сопоставлении с русским языком: На примере анализа вариантов переводов пьесы Б. Шоу «Пигмалион».: Автореф. дисс. ... кан. филол. наук. – Омск, 2002. – 28 с.

110. Казакова О.А. Языковая личность диалектоносителя в жанровом аспекте: Дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2004. – 241 с.

111. Каменская О.Л. Текст и коммуникация: учеб. пособие для институтов и факультетов иностр. яз. – М.: Высшая школа, 1990. – 152 с.

112. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление. – Л.: Наука, 1972. – 213 с.

113. Каламбет Е. В. Проявления антропоцентризма в современной отечественной лексикографии: на материале лингвистических словарей. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2007. – 23 с;

114. Карасик В.И. Культурные доминанты в языке // Языковая личность: культурные концепты. – Волгоград – Архангельск: Перемена, 1996. – С. 3–16.

115. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2004. – 390 с.

116. Карасик В. И. Этнокультурные типы институционального дискурса // Этнокультурная специфика речевой деятельности: сб. обзоров. М.: ИНИОН РАН, 2000. С. 37–64.

117. Караулов Ю.Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы. Доклады советской делегации на VI конгрессе МАПРЯЛ. – М.: Русский язык, 1986. –С. 105–126.

118. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Издательство ЖИ, 1989. – 264 с.

119. Караулов Ю.Н. Структура языковой личности и место литературы в языковом сознании // Материалы конгресса «Русская литература в формировании современной языковой личности». – Санкт-Петербург,

2007. – С. 286–294.

120. Караулов Ю. Н. Так что же такое «языковая личность»? // Этнолическое и языковое самосознание. Материалы конференции. – Москва, Институт нар. России, 1995. – С. 3-7.

121. Кашичкин А.В. Имплицитность в контексте перевода. Дис. канд. филол. наук. М., 2003. - 184 с.

122. Кибрик А.А. О некоторых видах знаний в модели естественного диалога // Вопросы языкознания. 1991. – № 1. – С. 61–68.

123. Кибрик А.Е. Когнитивный подход к языку // Язык и мысль. Современная когнитивная лингвистика. – М., 2015.

Кибрик А.Е. Лингвистические постулаты // Кибрик А.Е. Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания. – М., 1992. — 336 с.

124. Кибрик А.А. и П.Б.Паршин. 2001. Дискурс. – Энциклопедия “Кругосвет” (www.krugosvet.ru).

125. Кирилина А.В. О применении понятия гендер в русскоязычном лингвистическом описании // Филологические науки. – Москва, 2000. – № 3. – С. 18-27.

126. Кожина М.Н. О диалогичности письменной научной речи: Учеб. пособие по спецкурсу / Перм. гос. ун-т им. А.М.Горького. – Пермь: ПГУ, 1986. – 191 с.

127. Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики. 1984. -М.: Наука, 1988.-С. 167-183.

128. Колшанский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка. – М.: Наука, 1984.–175 с.

129. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990. – 105с.

130. Котова Н.С. Амбивалентность языковой личности: лексика, грамматика, прагматика.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2008. – С. 26.

131. Кочеткова Т.В. Проблема изучения языковой личности носителя элитарной речевой культуры (обзор) // Вопросы стилистики. Вып. 26. Язык и человек. – Саратов, 1996. – С. 14-24.

132. Кошляк А.Б. О стилевых чертах различных типов диалога в драматическом произведении // Теория и практика лингвистического описания разговорной речи : Тез. докл. Горький, 1968. – С. 328-331.

133. Копыленко М.М. О двух различных взглядах на предмет фразеологии. Сб.: «Вопросы фразеологии», Ташкент, 1975. – 298 с.

134. Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. – М., 1931. – 32 с.

135. Кубрякова Е.С. О термине «дискурс» и стоящей за ним структуре знания // Язык. Личность. Текст: Сборник к 70-летию Т.М. Николаевой

// Ин-т славяноведения РАН; Отв. ред. проф. В.Н. Топоров. М.: Языки славянских культур, 2005. С.23-33.

136. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца XX века / Под ред. Ю.С. Степанова. – М.: Рос. Гуманит. Ун-т, 1995. – С. 144–238.

137. Кубрякова Е.С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. – М.: Языки славянской культуры, 2004. — 560 с

138. .

139. Кузневич З.А. Языковая личность в литературно-художественном дискурсе Эрнеста Хемингуэя.: Автореф. дис. канд. филол. наук. – Иркутск, 1999. – 22 с.

140. Кун Т.С. Структура научных революций / Пер. с англ. И.З. Налетова. – М.: Издательство “Прогресс”, 1977. – 605 с.

141. Кухаренко В.А. Интерпретация художественного текста. – М.: Просвещение, 1988. – С. 245.

142. Кухаренко В.А. Практикум по стилистике английского языка – М.: Высш. школа, 1986. – 144 с.

143. Лагута О.Н. Учебный словарь стилистических терминов: Практические задания. Учебное пособие. — Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т, 1999. - 71 с.

144. Дж. Лакофф, М. Джонсон. Метафоры, которыми мы живем М.: Едиториал УРСС, 1994. – 256 с.

145. Лаптева О.А. Разговорная речь // БЭС. Языкознание: 2-е (репринтное) изд. «ЛЭС» / Главн; ред. В.Н. Ярцева. – М.: Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», 2000. – С. 407– 408.

146. Лаптева О.А. Русский разговорный синтаксис. – М.: Наука, 1976. – 264 с.

147. Леонгард К. Акцентуированные личности-Akzentuierte Persönlichkeiten. — Берлин, 1976. — 328 с.

148. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Русская словесность. Антология / Под ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 202— 205.

149. Лысенко Н. Е. Развитие языковой личности при обучении русскому иностранному языкам в неязыковом вузе Текст. : автореф. дисс. ... канд. пед. наук. – Орлов, гос. ун-т. Орел, 2006. – 22 с.

150. Лутфуллаева Д., Давлатова Р. Ўзбек мулоқот матнининг дейктик бириклари// Ўзбек тили ва адабиёти. – Тошкент, 2011. – № 6. – Б. 36.

151. Лукин В.А. Концепт истины и слово ИСТИНА в русском языке (Опыт концептуального анализа рационального и иррационального в

языке // Вопросы языкознания. – 1993. – № 4. – С. 34-42.

152. Лукин В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. — М.: Ось-89, 2005.— 192 с.

153. Лурия А.Р. Язык и сознание. – М., 1998. – 335 с.

154. Лурия А. Р. Речь и интеллект в развитии ребенка . – М., 1927. – 259 с.

155. Леонтьев А. А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания / А. А. Леонтьев. – М. : Просвещение, 1969. – 308 с.

156. Маматов А.Э. Национально-культурная семантика фразеологических единиц// Олмоншунослик ва таржимашуносликнинг долзарб муаммолари, илмий-амалий конф.матер. – Тошкент, 2011й 20–21 май. – С.188–190 .

157. Майерс Б., Майерс П. Определение типов. У каждого свой дар — М: Издательство: «Бизнес Психологи», 2010. — 320 с.

158. Масгутова М. Ф. Специфика реализации концептуального представления «дружбы» в сознании языковой личности.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2010. – 23 с.

159. Маслова В.А. Homolingualis в культуре. – М.: Гнозис, 2009. –175 с.

Маслова В.А. Лингвокультурология. – М.: Академия, 2007. – 208 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.lib.ru

Маслова В.А. Современные направления в лингвистике. – М.: РУДН, 2008. – 220 с. (эл. Вар.www.books.gumerbibliotec)

160. Маматов, А. Э. Тилга когнитив ёндашувнинг моҳияти нимада? / А. Э. Маматов // Ўзбек тилшунослигининг долзарб муаммолари (проф. А. Нурмонов тавлудининг 70 йиллигига бағишланган илмий-амалий анжуман материаллари). – Андижон, 2012.

161. Махмудов Н. Ўхшатишлар – образли тафаккур махсули // Ўзбек тили ва адабиёти. – Тошкент, 2011. – №3. – Б. 19-24;

162. Мегаева К. Диалог у Достоевского // Дагестанский университет. Сборник научных сообщений. (Филология). – Махачкала, 1964. . – №17. – С. 33-38.

163. Михайлова Е.В. Интертекстуальность в научном дискурсе: На материале статей: Дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 1999. – 205 с.

164. Молчанова Г.Г. Английский как неродной: текст, стиль, культура, коммуникация. – М.: Высшая школа, 2007. – 348 с.

165. Молчанова Г.Г. Семантика художественного текста (имплицитивные аспекты коммуникации). – ФАН (Наука) Ташкент, 1988 – 168 с.

166. Моррис, Ч.У. Значение и означивание // Семантика. – Москва, 1984. – С. 118 – 132.

167. Москальская О. И. Грамматика текста. – М.: Высш. школа, 1981. – 183 с.
168. Наер В.Л. Прагматика научных текстов// Функциональные стили. Лингвометодические аспекты. – Москва, Наука, 1984. – С. 16-19.
169. Нерознак В.П. Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины// Язык. Поэтика. Перевод. Сб. науч. тр. – М.: Московский государственный лингвистический университет, 1996. – С. 112 – 116.
170. Нефедова Е.А. Экспрессивная лексика языковой (диалектной) личности и аспекты ее лексикографического описания // Русский язык сегодня. Вып. 2. Сб. статей. – М.: «Азбуковник», 2003а. – С. 189-201.
171. Никишина Т.Г. Проблема человека в парадигме западного антропоцентризма. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов на Дону, 2008. – 26 с;
172. Нормуродова Н.З. Выражения языковой личности в художественном диалоге (на материале английского языка). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самарканд, 2012. – 26 с;
- Нормуродова Н.З. Размышления как репрезентация модальности автора в художественном дискурсе//Бюллетень науки и практики. Научный журнал. – Нижневартовск. –Т.5. –№5. 2019. – С. 487-492. Режим доступа: <http://www.bulletennauki.com>; <https://doi.org/10.33619/2414-2948/42/72>.
173. Одинцов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1973. –104 с.
174. Огнева Е.А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста. 2-е изд. дополн. – М.: Эдитус, 2013. – 282 с.
175. Ольшанский И.Г. Лексика, фразеология, текст: Лингвокультурологические компоненты. // Язык и культура. Вып. 2. – Москва, 2000. – С. 3–12.
176. Онипенко- Н.К. Синтаксическое поле русского предложения и модель субъектной перспективы // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста / Сборник статей, посвященный1 юбилею Г.А. Золотовой. М., 2002.
177. Остин Д. Как совершать действия при помощи слов // Избранное. – М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. – С. 13–135.
178. Павлючко И.П. Эмотивность языковой личности в творческом ракурсе // Языковая личность: социолингвистические и эмотивные аспекты. - Волгоград: Перемена, 1998. – С. 116-126.
179. Падучева Е.В. Прагматические аспекты связности диалога // Известия АН СССР. Сер. «Литература и язык. 1982. – Т. 41. –Вып. 4.–С. 302–136.
180. Пауфошима Р.Ф. Житель современной деревни как языковая лич-

ность // Язык и личность. – Москва, 1989. – №23. – С. 41–48.

181. Пименова М. В. Предисловие. Введение в когнитивную лингвистику. – Кемерово: 2004а. – №4. – 208 с.

182. Плеханова Т. Ф. Текст как диалог. – М.: МгЛУ, 2003. – 251 с.

183. Попов А.С. Синтаксическая структура современных газетных заголовков и ее развитие // Развитие синтаксиса современного русского языка. – М., 1966. С. 95-126.

184. Попова З.Д., Стернин И.А. «Лексическая система языка: внутренняя организация, категориальный аппарат и приемы описания» издательство: Либроком, 2011. – 176 с.

185. Попов А. Ю. Основные отличия текста от дискурса // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса: Сб. науч. ст. — СПб.:Изд-во СПбГУЭФ, 2001.– С.41-44.

186. Потебня А.А. Мысль и язык. Полное собрание трудов – М.: Лабиринт, 1999. – 300 с.

187. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.

188. Почепцов Г.Г. Высказывание и дискурс в прагмалингвистическом аспекте: Сб. научн. тр. / Г.Г. Почепцов. –Киев: КПИИЯ, 1989. –114 с.

189. Постовалова В. И. Лингвокультурология в свете антропологической парадигмы (к проблеме оснований и границ современной фразеологии) // Фразеология в контексте культуры. М., 1999. – С. 25-33.

190. Пронин В. В заглавии суть // Литературная учеба. 1987. № 3. – С.202-228.

191. Расулова М.И. Основы лексической категоризации в лингвистике. – Т.: Фан, 2005.– 267 с.

192. Руберт И.Б. Текст и дискурс: к определению понятий // Текст и дискурс. Проблемы экономич. дискурса: сб.науч.ст. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2001. – 342 с.

193. Руденко Д.И. Лингвофилософские парадигмы: границы языка и границы культуры // Философия языка: в границах и вне границ. Харьков, 1993. Вып. 1. – С. 120-173.

194. Садовая Г.Г, Языковая природа и стилистические функции предложений (на материале английского языка): Дис. канд. ...филол. наук. Ташкент, 1976. – 180с.

195. Салиева З.И. Концептуальная значимость и национально-культурная специфика предложения в английском и узбекском языках.: Автореф. дис...канд. филол. наук. – Т.: 2010. – 26 с.

196. Самойлова И.В. К вопросу о некоторых средствах передачи эмоциональности в английской разговорной речи// Теория и практика лингвистического описания разговорной речи. Горький, 1984.– С. 56-62.

197. Сафаров Ш.С. Когнитив тилшунослик. – Жиззах: Сангзор нашри-

ёти, 2006. – 92 б.

198. Сафаров Ш.С. Лингвистика дискурса. – Челябинск, ЧГКИ, 2018, – 315 с.

199. Сафаров Ш. Прагмалингвистика. –Тошкент, 2008, – 318 б.;

200. Сватко Ю.И. Имя как текст и текст как имя (Лингвистические и лингвофилософские основания анализа): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 1994. – 25 с.

201. Селезнева С.В. Языковые средства и когнитивные модели описания внешности персонажей в англоязычной художественной прозе: Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 299 с.

202. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. Моног. уч. пособие. – К.: ЦУЛ, Фитосоцицентр, 2002. – 234 с.

203. Семененко Л.П. Аспекты лингвистической теории монолога. – М.: Высшая школа, 1996. – 189 с.

204. Серио П. Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. М.: Прогресс, 1999. – 416 с.

205. Серова М.В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой. – Ижевск, 1997, – 157с.

206. Серебренников Б.А. Как происходит отражение картины мира в языке/ Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – 87–108 с.

207. Серикова Л.В. Портрет персонажа в прозе В.М. Шукшина: системное лексико-семантическое моделирование. Автореф. дис...канд. филол. наук. Бийск.: 2004. – 24 с.

208. Серикова Т.Ю. Трансформация понятий «визуальный» и «художественный» образы в современной культуре // [http:// izvestia.asu.ru/2010/2-1/arts/pdf](http://izvestia.asu.ru/2010/2-1/arts/pdf).

209. Серио П. Как читают во Франции// Квадратура смысла. Фр-я школа анализа дискурса/ пер. с франц. – М.: Прогресс, 1999. – С. 14–53.

210. Серль Дж. Классификация иллокутивных актов // Зарубежная лингвистика. Вып. II / Под ред. В.А. Звегинцева, Б.А. Успенского, Б.Ю. Городецкого. – М.: Прогресс, 2002. – С. 229–253.

Сладкомедова, Ю.Ю. Несобственно-прямая речь как стилистический прием в произведениях Виктории Токаревой [Электронный ресурс] // Теория СМИ. — 2004. — N1. — Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/169>

Слышкин Г. Г. Парольный потенциал прецедентных текстов // Языковая личность: аспекты лингвистики и лингводидактики. – Волгоград, 1999. – С. 26—31.

Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка – М., Азбуков-

ник, 2003. – 221 с.

Сладкомедова, Ю.Ю. Несобственно-прямая речь как стилистический прием в произведениях Виктории Токаревой [Электронный ресурс] // Теория СМИ. — 2004. — №1. — С.23-31.

Сметюк И.Н. Диалогический текст: коммуникативно-динамический и лингводидактический аспекты. – Пермь, 1994. – 212 с.

Солганик Г.Я. Стилистика текста. – М.: Флинта: Наука, 1993. – 256 с.

Соловьева А.И. О некоторых общих вопросах диалога // Вопросы языкознания. – 1965. – №6. – С. 103–110.

211. Стратийчук, Е. Ю. Персональность как текстообразующая категория художественного текста (на материале русского и английского языков): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. Ю. Стратийчук. – Ростов н/Д., 2006. – 23 с.

212. Степанов Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики. – М.: Наука, 1975.– 311 с.

213. Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (К основаниям сравнительной концептологии) // Известия АН. Сер. лит. и яз. - 2001. - № 1. – С. 3-11.

214. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. – 3-е изд. исп. и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с.

215. Стернин И.А. Лексическое значение слова в речи. – Воронеж.: ВГУ, 1985.. – 179 с.

216. Строганова Л.Н. Диалог как компонент текста (на материале романа И.С.Тургенева «Отцы и дети») // Предложение в текстовом аспекте. – Вологда, 1985. – С. 85-93.

217. Сулименко Н.Е. Антропоцентрические аспекты изучения лексики: Учеб. пособие к спецкурсу – М.: СПб., 1994. – 86 с.

218. Сусов И.П. Коммуникативно-прагматическая лингвистика и ее единицы // Прагматика и семантика синтаксических единиц. – Калинин, 1984. – С. 3 – 12.

219. Сусов И.П. Личность как субъект языкового общения // Личностные аспекты языкового общения. – Калинин, 1979. – С. 9–16

220. Сухих С.А., Зеленская В.В. Репрезентативная сущность личности в коммуникативном аспекте реализаций. – Краснодар.: Кубанский государственный университет, 1997. –71 с.

221. Сухих С.А. Организация диалога // Языковое общение: единицы и регулятивы. – Калинин, 1987. – С. 95–102.

222. Таджибаева А.А. Социокультурные и когнитивные аспекты лингвистического исследования эвфемизмов в английском языке. Авт.дисс... канд.к.ф.н. – Т.,2008 – 22 с.

223. Телия В.Н. Метафора и ее роль в создании русской языковой

картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1982. – С. 173–205.

224. Телия В.Н. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира / Сост. – М.: Рус. Язык, 1988. – 267 с.

225. Тхорик В.И. Языковая личность: Лингвокультурологический аспект: Дис. ... д-ра. филол. наук. – Краснодар, 2000. – 304 с.

226. Тураева З.Я. Заголовок и эпиграф // Лингвистика текста (Текст: структура и семантика). – М., 1986. – С. 52-55.

227. Уфимцева А.А. Лексическое значение: Принцип семиологического описания лексики / Под ред. Ю.С. Степанова / – М.: УРСС, 2002. – 240 с.

228. Уфимцева А.А. Типы словесных знаков. – М.: Наука, 1974. – 129 с.

229. Фуко М. Археология знания. – Киев: Ника-центр, 1996. – 208 с.

230. Филоненко Т.А. Жанрово-стилистические характеристики англоязычного научно-методического дискурса.: – Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара 2005. – 20 с.

231. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Азбуковник, 1999. – 403 с.

232. Хамаганова В.М. Структурно-семантическая и лексическая модель текста типа «описание» (онтологический и семиотический аспект): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. – М., 2002. – 43 с.

233. Харченко Н.П. Заглавия, их функция и структура (на материале научного стиля современного русского языка): Автореф. дис. канд. филол. наук. – Л., 1968. – 21 с.

234. Хисамова Г. Г. Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В.М. Шукшина): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Уфа, 2009, – 49 с.

235. Худойберганова Д.С. Антропоцентрическое толкование художественных текстов в узбекском языке: Автореф. дис. д-ра филол. наук. – Тошкент, 2015. – 34 С.;

236. Цибизов К.С. Самопрезентация языковой личности в немецкой молодежном чат дискурсе: собственно молодежное и национально-специфическое.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2009. – 23 с.

237. Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. – М.: Наука, 1991. – 240 с.

238. Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности. – М.: Наука, 1991. – 214 с.

239. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. – Воронеж: Изд-во Ворон, ун-та, 1984. –115 с.

240. Чернявская В.Е. Дискурс как объект лингвистических исследований//Текст и дискурс. Проблемы экономич. дискурса: сб. науч. ст. – СПб.:

Изд-во СПбГУЭФ, 2001. – С. 32-45.

241. Чижевская М.И. Язык, речь, речевая характеристика. – М., МГУ, 1986. – 129 с.

242. Чичерин А.В. Идеи и стиль. Изд-е 2-е. Москва.: Наука, 1968. – 134 с.

243. Чурилина Л.Н. Антропоцентризм художественного текста как принцип организации его лексической структуры.: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М, 2003. – 39 с.

244. Шаройко О.И. Структура простого предложения в диалогической речи.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Одесса, 1969. – 23 с.

245. Шаховский В.И. Языковая личность в эмоциональной коммуникативной ситуации // Филол. науки. 1998. – №2. – С. 59–66.

246. Шестак Л.А. Русская языковая личность (Коды образной вербализации тезауруса) : Дис. ... д-ра филол. наук : Волгоград, 2003. – 514 с. .

247. Шведова Н.Ю. К изучению русской диалогической речи. Реплики-повторы // Вопросы языкознания, 1956. – № 21. – С. 67–82.

248. Ширяев Е.Н. Структура интенциональных конфликтных диалогов разговорного языка // Проблемы речевой коммуникации. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2000. – С. 80–85.

249. Шкловский Ш. Энергия заблуждения. – Советский писатель. Москва, 1981 – 224 с.

250. Шмелев Д.Н. Очерки по семасиологии русского языка. – М.: УРСС, 2003. – 243 с.

251. Штайн К.Э. Децентрация языка и маргинальные элементы в поэтическом тексте// Текст как объект многоаспектного исследования: Сб. Статей научно-методического семинара «Textus». Вып. 3 – Санкт-Петербург – Ставрополь, 1998. – С. 46- 56.

252. Шмид В. Ш Нарратология. - М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

253. Щерба Л.В. Избр. работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1957. – 188 с.

254. Шмелева Т.В. Культурная память слова. Хам // Новгородский университет. 1998. 4 дек. № 37. – С. 13-19

255. Юдина Г. С. Диалог в демонстрационном типе речи: (На материале романа И. А. Гончарова «Обломов») / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. – Л., 1986. – С. 12-18.

256. Юнг К. Структура психики и процесс индивидуализации. – М., 1998. – 220 с.

257. Язык и антропологические сущности. – Краснодар: Краснодар. ун-т, 1997. – 300 с.

258. Якобсон Р.О. Избранные работы. – М.: Наука, 1985. – 234 с.

259. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Избранные работы. Язык и его функционирование. – М., Наука, 1986. – 208 с.
260. Aitchinson J. *Linguistics Text*. – London, Sydney, Auckland.: Hodder & Stoughtan, 1992.– 232 p.
261. Austin J. L. *How to do things with words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955.* — Oxford: At the Clarendon Press, 1962.– 169 p.
262. Erikson E. *Linguistic Identity and the Limits of Global English.* ed. by Anna Duszak and Urszula Okulska, 17-33. –Frankfurt, Berlin, Bern: PeterLang, 2004. – 312 p.
263. Fillmore Charles J. and Baker Collin F. ‘Frame semantics for text understanding’ in Dan Moldovan, Wim Peters, Sanda Harabagiu, Louise Guthrie and Yorick Witès (eds.) *WordNet and Other Lexical Resources.* Pittsburgh: Association for Computational Linguistics.2001. – P. 59-64.
264. Fillmore Charles, J., Petruck, Miriam R. L., Ruppenhofer, Josef and Wright, Abby. *FrameNet in action: The case of attaching*, *International Journal of Lexicography*,2001. – P.297-332.
265. Gulliam G. *Langage et science du langage.* – Paris, Quebec, 1964. – 257 p.
266. Harris Z. S. *Discourse analysis.* *Language* 28:1–30, L., 1952.– 189 p.
267. Harrison V.S. *The pragmatics of defining religion in a multicultural world.* *International Journal for Philosophy of Religion* 1999, 59(3). – P. 133-152.
268. Henne H., Rehbock H. *Einführung in die Gesprächsanalyse* – B.: West, 1979. – 345 p.
269. Holland J. L. *The self-directed search professional manual.* Edition. – Odessa, FL, 1987.– P. 34-46.
270. Lardinois A.P. *Wisdom in Context: The Use of Gnomic Statements* , 2nd ed. revised and expanded with an index of **citations**, 1995. – Brill, – 187 p.
271. Lakoff G. *Metaphors We Live by.* – Chicago.: Univ. of Chicago Press, 1980. – 456 p.
272. Leech N. *Style in Fiction.* – N-York.: Longman, 1981. – 325 p.
- Normurodova N.Z. *Verbalization of linguistic personality in literary discourse//European Journal of English Language, Linguistics and Literature.* Progressive Academic Publishing, UK, 2019. –Vol. 6. –№. 1, –P. 1-6. Режим доступа: www.idpublications.org
- Normurodova N.Z. *Verbal explication of pragmatic interpretation in literary discourse//American Journal of Research.* – Michigan, 2019. –№7-8. –P. 45-59. Режим доступа: www.journalofresearch.us; <http://dx.doi.org/10.26739/2573->

5616-2019-8-4

Page N. Speech in the English Novel. – Longman, 1973. – 172 p.

273. Salkie R. Text and discourse analysis. – London, NY: Routledge, 1995 – 115 p.

274. Sanger K. The Language of Fiction London, N.-Y.: Routlage, 1998.– 114 p.

275. Spencer J. An approach to the study of style Text. Oxford University Press, 1964. – P. 57–105.

276. Swan M. Practical English Usage Text. – Oxford University Press, 1996. – 654 p.

277. Searle J. R. Indirect Speech Acts // Syntax and Semantics / Ed. by P. Cole and J. L. Morgan. Vol. 3. – N. Y.: Academic Press Inc., 1975. – P. 110-118.

278. SirojiddinovSh.S., Normurodova N.Z. Pragmatics and Cognition: Intention and Conceptualization in Discourse//International Journal of Engineering and Advanced Technology (IJEAT). Blue Eyes Intelligence Engineering & Sciences Publication, 2019. – Vol.9 Issue 1.–P. 1456-1464.

279. Van Dijk T.A. (ed.) Discourse and Literature. New Approaches to the Analysis of Literary Genres. – Amsterdam: John Benjamins, 1985. – 245 p.

280. Van Langendonck W. Iconicity // The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics / Geeraerts D., Cuyckens H. (eds). – Oxford: Oxford University Press, 2007. – P.394-418.

281. Van Peer W. The Stylistic Theory of Foregrounding: A Theoretical and Empirical Investigation. PhD Thesis. – Lancaster: Lancaster University, 1980. – 212.

282. Van Peer W. Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding. –London: Croom Helm, 1986. – 220 p. <https://ethos.bl.uk/>

283. Verhagen A. Construal and Perspectivization // The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics / D. Geeraerts, H. Cuyckens (eds). – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 48-81.

284. William H. Sheldon, The varieties of human physique: An introduction to constitutional psychology – New York: Harper & Brothers, 1988. – 148 p.

285. Verdonk P. Stylistics. Oxford Introductions to Language Study Text. Series Editor H.G. Widdowson. – Oxford University Press, 2002. – 124 p.

286. Wallace K. Reading Text. – Oxford University Press, 1992. – 161 p.

Список лексикографических источников

287. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1966. — 607 с.

288. БЭС. Языкознание. 2-е (репринтное) изд. «ЛЭС» Текст. / Главн. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Научное изд-во «Большая Российская энцикло-

педия», 2000. — 688 с.

289. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия, Николаев П.А., Строганов М.В. (ред.)Росмэн, 2006. — 984 с. — ISBN: 978-5-353-02604-4.

290. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В. Н. Ярцевой; Ин-т языкознания АН СССР. М. : Сов. энцикл., 1990. 682 с

291. Русский язык. Энциклопедия. – М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1997. – 704 с.

292. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь-справочник. – М.: УРСС, 2004. – 248 с.

293. Краткий словарь когнитивных терминов// Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина – М.: Фил.фак. МГУ им. М.В.Ломоносова, 1996. – 683 с.

294. Мюллер В.К. Англо-русский словарь. 8-е изд. – М.: Русский язык, 2001. –880 с.

Словарь литературоведческих терминов, / Редакторы-составители Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., 1974. <http://niv.ru/doc/dictionary/literary-terminology/index.htm>

Словарь лингвистических терминов. Жеребило Т. В. Назрань : Пилигрим, 2010. 486 с.

295. Философский энциклопедический словарь.–М.:Советская энциклопедия. Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. 1983. – 889 с.

296. Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2009. –1248 с.

297. Cambridge International Dictionary of English Text. – Cambridge University Press, 1995. – 1774 p.

298. Gray M. A Dictionary of Literary Terms. 2nd edition. – Longman York Press: 2003. – 325 p.

299. Longman Dictionary of Contemporary English Text. – Longman, 2000. –1668 p.

300. Longman Dictionary of English Language and Culture Text. – Longman, 1998. – 1568 p.

301. Roget's New Millenium Thesaurus. Copyright by Lexico Publishing Group, LLC. www.thesaurus.reference.com .

302. The New Oxford Dictionary of English Text. – Oxford University Press, 1998.–2152 p.

Список использованного языкового материала

303. Ahern C. Remember me. – М.: Менеджер, 1999. – 292 p.
304. Ball W. Selected Texts of Modern Dialogue. – Longmans, 1959. – 196p.
305. Christie A. Selected Detective Prose. – М.: Raduga Publishers, 1989. – 398p.
306. Christie A. Best Detective Stories of Agatha Christie. – Longman, 1997. – 152p.
307. Christie A. Why didn't they ask Evans? London: Pan Books Collins, 1981. 188 p.
308. Colleen McCullough. Thorn Birds. – Virago; New Ed edition, 2007. – 594 p.
309. F. Scott Fitzgerald. Great Gatsby.- Scribner ISBN : 0743273567, 2000, . – 194 p.
310. Galsworthy J. The Forsyte Saga. B. I.The Man of Property. –М.: Progress, 1973. – 384 p.
311. Hailey A. Airport. – NY: Bantam Books, 1979. – 501p.
312. Hemingway E. The Collected Stories. – L.: Everyman's Library, 1995. – 787p.
313. Henry O. 100 Selected Stories. – Wordsworth Editions Limited, 1995. – 735 p.
314. Hilton J. The Lost Horizon. – NY: Stein and Day, 1947. – 240p.
315. Hornby How to be good. – N.Y.: Dover Publications, Inc., 1994. 212 p.
316. Keyes L. Last chance saloon. – NY: Ballantine Books, 1993. – 598p.
317. Maugham W.S. The Painted Veil. – М.: Менеджер, 1997. – 269p.
318. Maugham W.S. Selected Prose. – М.: Менеджер, 1999. – 488p.
319. Mansfield C. Short Stories to Read and Discuss. – М.: Менеджер, 1997. – P. 205–223.
320. Mitchell M. Gone with the Wind. – NY: Avon Books, 1973. – 1024p.
321. Mc Cullers C. The Mortgaged Heart. – Harmondsworth: Penguin Books, 1981. – 299p.
322. Murdoch I. The Bell. – Granada: Triad, 1982. – 317p.
323. Pinter H. Old Times//Modern English Drama. – М.: Raduga Publishers, 1984. – pp. 335–380.
324. Priestley J.B. Dangerous Corner and Other Plays. – М.: Высшаяшко-ла, 1989. –204с.
325. Pritchett V. The Sailor//Making It All Right, 1978. – pp. 280–304.
326. Ravenhill H. Shopping. – New English Library, 1975. – 382p.
327. Pohl F. The Middle of Nowhere//Science Fiction..., 1979. – pp. 133–149.

328. Salinger J. *The Catcher in the Rye*. – M.: Progress Publ., 1968. –248 p.
329. Shaffer P. *Five Finger Exercises//Modern English Drama*. – M.: Raduga Publishers, 1984. – pp. 83–156.
330. *Twentieth century interpretations of King Lear: a collection of critical essays*. Janet Adelman (ed.) Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1978. –134 p.
331. *William Shakespeare: Tragedies*. Ed. by H. Bloom. New York : Chelsea House, 1985. – 209 p.
332. Shaw G.B. *Selected Works*. – M.: Progress Publishers, 1958. – 808p.
333. Sheckley R. *The Prize of Peril//Science Fiction...*, 1979. – pp. 216–232.
334. Sillitoe A. *Key to the Door*. – M.: Progress Publishers, 1969. – 470p.
335. Silverberg R. *The Artifact Business//Science Fiction...*, 1979. – pp. 159–170.
336. Simak C.D. *Beachhead//Science Fiction...*, 1979. – pp. 180–198.
337. Spark M. *The Only Problem*. – London: Triad Grafton Books, 1985. – 189p.
338. Steinbeck J. *The Pastures of Heaven and Other Stories*. – M.: Raduga Publishers, 1984. – 539p.
339. *Sudden Flash Youth: 65 Short-Short Stories / Ed. by M. Budman, D. Capone* N.Y., 2011. - 209 p.
340. *The Anchor Book of New American Short Stories / Ed. by B. Marcus* N.Y., 2004. - 320 p.
341. *The Best American Mistery Stories 2010 / Ed. by L. Child, O. Penzler* -N.Y., 2010.-249 p.
342. *The Best American Mystery Stories 2011 / Ed. by E. Barnes* N.Y., 2011. -413 p.
343. *The Best American Noir of the Century / Ed. by J. Ellroy, O. Pilzner* N.Y., 2010.-732 p.
344. *The Best American Short Stories 1990 / Ed. by R. Ford* N.Y., 1990. -279 p.
345. *The Best American Short Stories 1995 / Ed. by K. Kenison, J. Smiley* N.Y., 1995.-314 p.
346. *The Best American Short Stories 1998 / Ed. by G. Keillor* N.Y., 1998. -301 p.
347. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London : Penguin Book, 1981.-432 p.
348. Updike J. *Rabbit Angston. A Tetralogy*. – L.: Everyman’s Library, 1995. – 1516p.
349. Wain J. *The Life Guard//Making It All Right*, 1978. – pp. 353–381.

350. Wesker A. Chips with Everything//Plays of the modern Theatre. – L.: Prosvescheniye, 1970. – pp. 132–174.
351. Wilde O. Plays, Prose Writings and Poems.–L.:Everyman’s Library,1991.–678p.
352. Wilder Th. The Cabala. Heaven’s My Destination. Our Town. – M.: Raduga Publishers, 1984. – 382p.
353. Wilson A. A Bit off the Map//Making It All Right, 1978. – pp. 280–304.
354. Wilson M. Live with Lightning. – M.: Progress Publishers, 1957. – 621p.

СПИСОК ИНТЕРНЕТ РЕСУРСОВ

<http://escriptorium.univer.kharkov.ua/>
<https://www.twirpx.com/>
<https://royallib.com/>
<http://flibusta.is/>
<https://samolit.com/books/>
<https://aldebaran.ru/>
<https://www.litres.ru/>
<http://artefact.lib.ru/>
<http://www.bookland.com/rus>
<https://www.gumer.info/>
<http://cheloveknauka.com/>
<https://lithub.com/the-32-most-iconic-poems-in-the-english-language/>
<https://100.best-poems.net/>
http://famouspoetsandpoems.com/country/England/English_poets.html

Нормуродова Нозлия Зариловна

**СОВРЕМЕННАЯ
ЛИНГВИСТИКА В СВЕТЕ
АНТРОПОЦЕНТРИЗМА**

Монография

Редактор: Х. Тахиров
Художественный редактор: Т. Рахматуллаев
Компьютерная верстка: А. Мухаммадиев

Лицензия издательства № 2244. 25.08.2020 й.
Разрешение на печать 07.12.2021 й.
Формат 60x84 1/16. Печать офсетная.
«Times New Roman» гарнитура. Уч. изд. л. 11,5.
Тираж 100. Заказ № 95.

Отпечатано в типографии «ZEBO PRINTS».
Адрес: Ташкент, Яшнабадский район, военный городок 22

